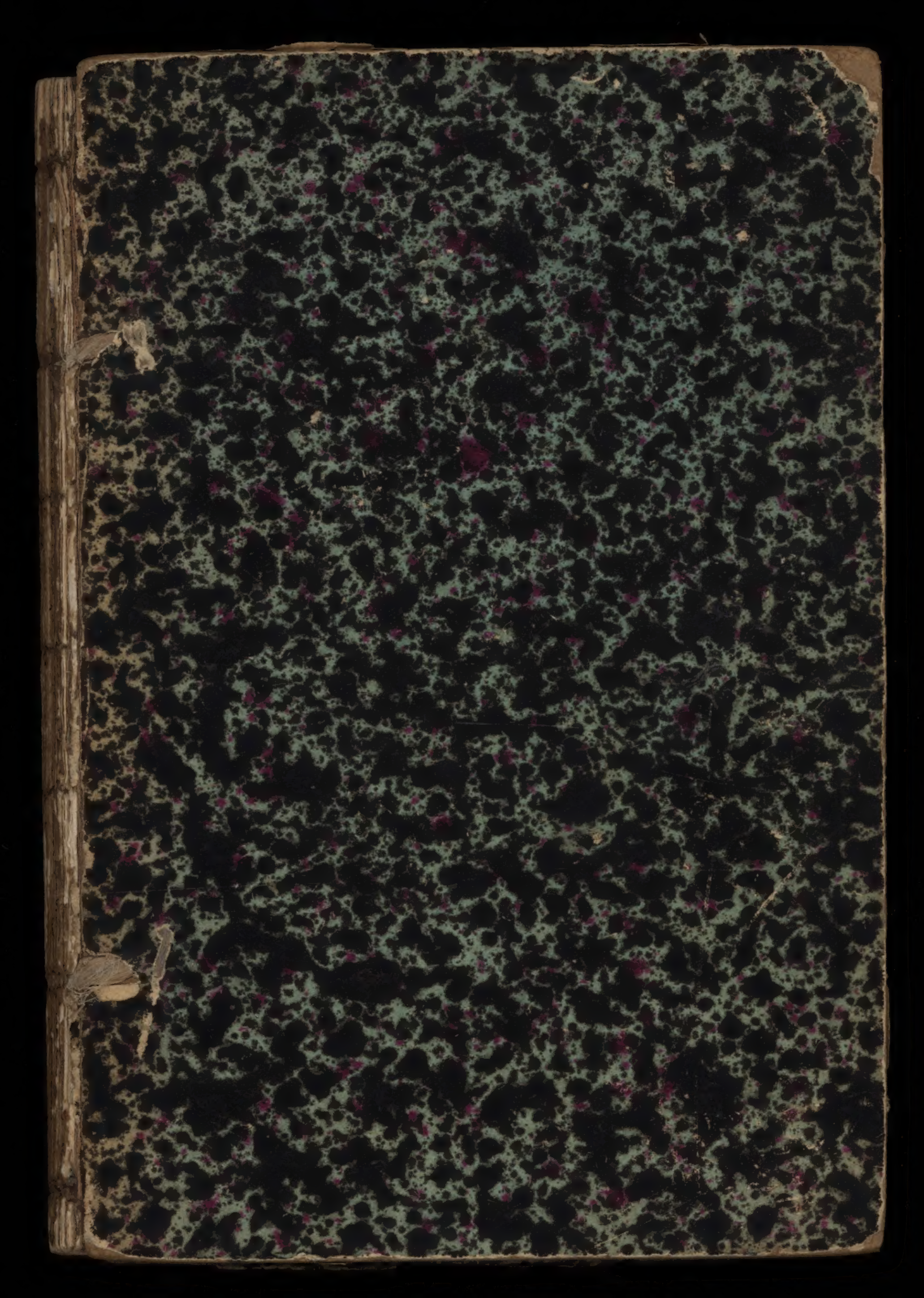


EL ARTE

Y LOS

ARTISTAS CONTEMPORANEOS.

OBRAS DEL MISMO AUTOR

EN VENTA CASA DE DURAN.

EL QUIJOTE Y LA ESTAFETA DE URGANDA. Dos ediciones.—Agotada.

GIBRALTAR ANTE LA HISTORIA, LA DIPLOMACIA Y LA POLÍTICA.—Agotada.

MURILLO. SU ÉPOCA, SU VIDA Y SUS CUADROS.—Cuatro pesetas.

ESTUDIOS PREHISTÓRICOS.—Una peseta.

ESTUDIOS CONTEMPORÁNEOS.—El indivíduo y el Estado.—Los intereses morales y materiales.—Cinco pesetas.

PABLO DE CÉSPEDES: premiada con medalla de oro por la Academia Nacional de Bellas Artes en singular certámen.—Cinco pesetas.

VIAJE CIENTÍFICO Á DINAMARCA Y SUECIA (en colaboracion con el Sr. Vilanova).—Cinco pesetas.

EN PRENSA.

—

ESTUDIOS CERVANTICOS.

EL ARTE

Y LOS

ARTISTAS CONTEMPORANEOS

EN LA PENÍNSULA

POR

F. M. TUBINO.



MADRID.

LIBRERIA DE A. DURAN.

1871.

MADRID: 1871.— Imprenta de A. G. Fuentenebro, *Bordadores*, 10.

PRÓLOGO.

Divídese este libro en dos partes principales. Propóngome en la primera exponer los principios que, en mi juicio, deben de regir la crítica en cuanto afecta á las artes bellas. Apartándome de todo idealismo, deduzco el criterio para averiguar el mérito relativo de las obras artísticas, de una concepcion antropológica y positiva de la humana naturaleza y de la propia dignidad. Con sus defectos ó bondades, este ensayo no es hijo de una inspiracion fugaz y pasajera, sino que responde, por el contrario, á estudios y pesquisas más ó menos bien encaminados, pero ciertos y siempre seguidos con asiduidad.

Tras un largo exámen de las teorías de estética más acreditadas, y con el convencimiento de que la belleza tal como intentan definirla los metafísicos, es incomprensible y puramente fantástica, me he decidido á buscar por mí mismo, sin otra guia que mi

razon, auxiliada de la experiencia, aquello que en las creaciones del arte pueda justificar el aplauso de las generaciones. Y saco á luz este ensayo, donde se contienen como en embrion los gérmenes de mi sistema de crítica artística, con harta desconfianza; no porque vacile en las afirmaciones que comprende, mas porque las ofrezco sin los desarrollos apropiados para que se patentizáran su importancia y sus alcances. Dirígense mis afanes á facilitar, de parte del público, la quilatacion juiciosa de las obras pictóricas, escultóricas y de arquitectura; del lado de los artistas, á mostrar al que empieza, nunca al maestro, los escollos que debe huir y las veredas por donde puede llegar á la cúspide del renombre.

Desconfio del acierto, quiero que se me oiga y juzgue con calma; y sin pretensiones de ninguna clase reclamo este debate: con entera buena fe responderé á los que contradigan mis doctrinas, siempre que la réplica corresponda á lo que piden las conveniencias literarias y los fueros del decoro.

Antagonista decidido de la estética metafísica, opóngole el principio crítico basado en el concepto positivo y realista de la naturaleza y del destino del hombre; no acertando

á explicarme la belleza absoluta, afirmo su relatividad y su inmanencia; ciudadano de mi época, busco que el sumo arte concurra mediatamente al triunfo de la justicia y á la dilatacion de la moral.

Estudio en la segunda parte la Exposicion artística hispano-lusitana de 1871. Solo el que alguna vez tomó en sus manos la férula del crítico, alcanzará la lucha que he debido sostener conmigo mismo, en la mayoría de los casos: aquí mi conciencia y mis principios, allí los intereses y la personalidad del artista, los respetos á que todo hombre tiene derecho. Quizá iré descaminado en mis juicios, quizá estuve severo en demasía, cuando cumplia escuchar la voz de la benevolencia; no intento defenderme, aunque espero que se haga justicia á mis propósitos.

No me dominó la pasion, el afecto ó la simpatía, esto es seguro; si me equivoqué, atribúyase á exceso de celo y á carencia de facultades.

Y lo que digo tocante á los artistas es aplicable á mi crítica de los fallos del Jurado. Todo va con las opiniones, nada con las personas.

Feliz yo si, apesar de sus flaquezas, mi libro suscita una polémica que de fijo redun-

dará en beneficio del arte; siquiera el primero no prospere. Lo mismo escribiendo esta obrilla que publicando el Murillo *y el* Pablo de Céspedes, *ó al redactar la* Revista de Bellas Artes y Arqueología, *me tracé por norma la muy honrada de promover el desarrollo de las aficiones artísticas, contribuyendo á enaltecer el mérito reconocido y á estimular á los jóvenes que vacilan en los comienzos de su carrera.*

Tal vez al realizar esta empresa negóme su auxilio la fortuna, no lo dudo; mas cúlpese de ello á mi limitacion, no á mi buena voluntad ni á mis deseos.

Noviembre de 1871.

PRIMERA PARTE.

DE LA CRÍTICA EN BELLAS ARTES.

PENSAMIENTOS.

I.

LAS CIENCIAS.—LAS ARTES.

Vive el hombre casi sin darse cuenta de los fenómenos que dentro y fuera de él se realizan, y de los séres, cosas y objetos que le rodean, ó vive conociendo y estudiando lo uno y lo otro. En el primer caso llámasele ignorante; en el segundo, instruido. El objeto del conocimiento y del estudio es la ciencia. Dentro de la civilizacion, muchos son los que se dedican á cultivarla, pero los que á este trabajo se entregan como empeño total de la vida, y consiguen dominarlo, denomínanse sábios.

Entiendo por ciencia el conocimiento posible, metódico y sistemático de lo subjetivo y objetivo en sus mutuas relaciones, ó lo que es lo mismo, del hombre y de la naturaleza. No es esta una definicion, sino la idea que me tengo formada de la

ciencia. No comprendo, ni hallo posible las definiciones. La ciencia no existe realmente; lo que existe, son séries de hechos conocidos, clasificados, recogidos en la memoria y en los libros. Toman estas séries nombres diversos, llamándose Matemáticas, Fisiología, Optica, Zoología. Es la ciencia una abstraccion á que puede aplicarse un verbo que la caracterice ante nuestro criterio, saber.

Digo que cada rama de lo que por ciencia entendemos, abarca cierto número de datos recogidos por la atencion y la observacion, miéntras les liga la experiencia y la induccion, adquiriendo entónces el título de verdades. No hay verdad simple, toda verdad es compleja y relativa. Toda verdad descubierta y afirmada es resultado de un juicio; todo juicio, consecuencia de la comparacion de unas ideas con otras. Refiérense siempre las ideas, en último término, á impresiones sentidas. No me explico las ideas innatas. Nacemos con capacidad para sentir; la sensibilidad es fuente de nuestras ideas: la directa es constantemente individual, arguye una impresion positiva, la general es hija de un procedimiento lógico de la razon.

Represéntome la ciencia como la actividad humana inquiriendo, analizando, comparando, induciendo, sintetizando. Para que un método científico entrañe verdadera bondad, ha de ser experimental y especulativo. La experiencia sola es es-

trecho empirismo; la sola especulacion, pura fantasía. No poseen los hombres los conocimientos científicos en igual grado, hay en esto una escala ascendente, ó mejor dicho, varias escalas paralelas, que solo se diferencian en su altura. Al pié de todas ellas gime el desgraciado, á quien tiraniza la ignorancia. Nadie llegó á la cúspide, que quizá ninguno alcanzára.

Siendo la ciencia una, deséase naturalmente la clasificacion metódica y sistemática de los conocimientos, señalando las relaciones que entre sí los unen. Buscaron algunos esta relacion bajo una unidad superior, y se quiso que todas las ramas del saber se subordináran á la Teología. Decidieron otros buscarla, y la buscan cada dia con mayor ahinco, bajo otra unidad, el hombre, creando por tal manera la ciencia antropológica. O los conocimientos afectan ó no al hombre. Si lo primero, que es lo cierto, la Antropología está justificada, porque ella es la que observa, recoge y ordena todos los fenómenos que se realizan en y por el hombre.

Adquirida una série de conocimientos, utilízala el hombre como auxilio para cumplir su destino. Imagino el destino humano como la consecucion de las leyes de su naturaleza. Leyes y fines son términos equivalentes en este caso. Suponen los fines fuerzas impulsivas. El fin de la naturaleza humana es el ejercicio y dilatacion de las fuerzas y virtudes que en ella existen. Resultado son del orga-

nismo. Dícenos la experiencia, que el fin sumo en el hombre, en totalidad considerado, es vivir. Vivir su propia vida. Esta es una frase compleja, que se descompone de este modo.

Vivir es nacer, alimentarse, crecer, amar, producir, morir. Es la muerte el complemento natural de la vida. Su sancion. Hay fines transitorios y temporales, segun los estados y las circunstancias que rodean ó en que se encuentra el indivíduo. Adviértase que el fin superior de la vida es necesario. Todo el trabajo humano debe consistir en facilitar su realizacion. Dirigiráse la actividad tanto mejor, cuanto más encaje en la ley que la rige, esto es, en el destino y fin humanos. Son las leyes y fines de la existencia, la aplicacion al hombre de las leyes y fines de todos los organismos.

Es la economía humana un encadenamiento de causas y de efectos. Nada en el hombre es hijo de la nada, ni del azar; todo tiene su razon de ser en lo físico ó en lo intelectual. Modélase nuestra idiosincrasia en el medio ambiente que ocupamos, y en el medio social que nos rodea. Las disposiciones y aptitudes intrauterinas, heredadas de los progenitores, se atrofian, crecen ó modifican en mayor ó menor grado, segun la virtualidad del indivíduo y las influencias externas. El hombre activo está contenido todo en la educacion. Por esta me figuro la que suministra el padre, el maestro, la familia, la sociedad, la naturaleza y la que se adquiere por medio de la observacion y la me-

ditacion. Hablo siempre de lo normal en la vida de mis semejantes.

Para que las ramas científicas nos interesen, repito que han de facilitar el cumplimiento de nuestro destino. Esta cualidad es el criterio para medir el valor, la importancia y eficacia de una direccion de la ciencia. Sin rebozo lo declaro, las ciencias han de ser humanas para que merezcan mi acatamiento. Humano, la palabra lo está diciendo, lo propio del hombre, aquello de que no puede desprenderse, aquello que le afecta en este ó en aquel concepto. Dada aquella circunstancia, todas las ciencias nos son necesarias. Todas las ciencias ofrécense con iguales títulos á nuestro respeto. No hay ciencias inferiores y ciencias superiores. Las ciencias, ántes lo dije, son séries de conocimientos; el conocimiento es un hecho, los hechos son idénticos á ellos mismos. No hay gerarquías en esta organizacion. La rivalidad de una ciencia con otra es un absurdo. Hay conocimientos exclusivamente empíricos, y conocimientos experimentales-reflexivos: aquellos son incompletos, estos tan perfectos como es permitido á nuestra limitacion relativa. Veo en el empirismo el camino y nada más, que puede conducir á la sabiduría; la enseñanza del empirismo se ordena en el molde de la reflexion, que es un modo del entendimiento. Cuando la razon reflexiona, compara hechos con hechos, á fin de percibir sus relaciones é inducir juicios.

Cumplir nuestro destino es conformarnos con las leyes de nuestra naturaleza, que constituyen toda nuestra moralidad. ¿Qué entendemos por moralidad? Conformidad de los medios racionales con el fin humano. El que arregla sus actos á las leyes de su ser, ese es moral. Existe una directriz en la vida humana fatalmente trazada. Su moralidad. El que ménos se aparta de esta línea es mejor relativamente á los que más se separan. En lo uno y en lo otro influyen por extremo lo objetivo y lo subjetivo, esto es, la naturaleza y nosotros mismos.

Dije que vivir era nacer, alimentarse, crecer, amar, producir y morir, ahora añado: conocer, pensar, reflexionar, purificarse. El organismo en el hombre es superior al de los animales. Pero me expreso mal escribiendo el hombre. Sobre la tierra hay muchas razas. ¿Proceden todas de un solo orígen? ¿Es cierta la poligenia? Misterios son estos aún velados para nosotros. Sin embargo, los hechos recogidos inducen á pensar que no se debe decir el género humano, sino la humanidad, incluyendo en esta los diferentes tipos del hombre estudiados por la etnografía y la etnología. El conocimiento y la reflexion recorren una extensa ganma que comienza en el salvaje y concluye en el hombre más inteligente. Conocimiento y reflexion presuponen ciencia.

No se conciben las ciencias sin moralidad. La que no concurra con mayor ó menor energía á que

se cumpla el destino humano debe de ser vitupe-rada. Afírmase que la posesion de la ciencia es el supremo bien. ¿Qué es el bien? Debe de ser la conformidad del acto con la ley, de la vida con sus fines. Resulta de este raciocinio que los fines de la vida son morales, necesarios y taxativos; luego implican el deber. El deber es el nombre que tienen las reglas necesarias de la actividad. Necesito crecer, pues habré de alimentarme: necesito amar, en grados diferentes, forzosamente me acercaré á mis congéneres. La alimentacion como el amor son preceptos ineludibles. El que no se alimenta se suicida, el suicidio es una perturbacion hija del estado mórbido de la sensibilidad y del entendimiento; el que no ama, ó está enfermo ó monomaníaco.

Convengamos ya en que las ciencias son las llamadas á adestrarnos en el cumplimiento de nuestros deberes, que se refieren á nosotros mismos, á los demás séres ó á la naturaleza. Para cumplir nuestros deberes, para vivir, en el concepto ámplio de la palabra, para purificarnos y dilatarnos, necesitamos movernos, obrar. Presupone la obra, mecanismo, trabajo, hechura. Trabajo, sucesion de actos, esfuerzos y tentativas encaminados á fines concretos. Crece el trabajo, y se regulariza, y es productivo y eficaz bajo la guia ó el régimen de los preceptos afirmados por el hombre mediante su ciencia. Las colecciones de estas reglas deducidas de las verdades cien-

tíficas, llámanse artes. Arte lógica: coleccion de reglas propias para conducir el raciocinio. Arte de la elocuencia: coleccion de preceptos adecuados para regularizar el discurso.

Ocupan las artes el rango que pide la importancia de cada una, segun los esfuerzos que exigen de parte del entendimiento. Tampoco hay rivalidad en las artes. Su fin comun es facilitar el cumplimiento de las leyes de la ciencia, que son, bueno es repetirlo, las de nuestro indivíduo. Todo arte se apoya en la ciencia, sin ciencia en mayor ó menor perfeccion, no hay arte posible. Acrecentaráse la importancia de un arte á medida que sus servicios sean más necesarios y útiles relativamente á la mision humana.

Ya se concibe que las artes no son independientes de las ciencias, de las cuales se derivan, lo son entre sí, hasta cierto punto. Cada una tiene su círculo propio y sus reglas particulares, mas no hay arte alguna á quien sea permitido prescindir totalmente de todas las demás. Rivalidad en el campo artístico significa pequeñez, flaqueza é ignorancia. Cada arte tiene su fin, que es su ley. A medida que esta ley es cumplida por el arte, su perfeccion se aumenta. Averiguando el fin de un arte se averigua su ley; conocida esta y fijada como criterio, puede deducirse *à posteriori* la valía y bondad de un arte dado.

II.

LA ARQUITECTURA.

Represéntome el arte arquitectónica como la coleccion de reglas que rigen la construccion de las obras de fábrica, edificios, puentes, viaductos, diques, muelles, y por extension, caminos y calzadas. El fin á que se destina cada obra arquitectónica es su ley. Cuanto más se conforme con su destino, una vez construida, mayor será su mérito.

Es la arquitectura el arte de construir asentado sobre conocimientos científicos, y es á la vez arte grandemente humano. Al edificio van unidos con recios lazos hogar doméstico y domicilio. Hogar doméstico, habitacion, familia y fijeza son términos correlativos sobre que descansa la sociedad. Determina la morada la personalidad del ciudadano en sus relaciones con los demás miem-

bros de la tribu, la ciudad ó la nacion. Es el dominio de sí mismo reconocido y respetado por el prójimo. Consistió el primer templo en un recinto privilegiado del hogar doméstico, el primer sacerdote fué el padre, su primera sacerdotisa la madre, la prole los primeros ministros del culto.

Dirígese todo edificio á satisfacer la necesidad que hubo de reclamarlo. Fijémonos en la casa-morada; los medios para llegar al fin son varios. Primero solidez ó duracion más ó ménos relativa. Segundo, capacidad, distribucion comodidad. Comodidad y buena distribucion son una misma cosa. El ornato aparece en segundo término, es convencional, puede ser más ó menos necesario; en algunos edificios contribuye poderosamente al fin que lo reclamó. Entónces el ornato ó decorado no es accesorio, sino que entra como elemento principal á satisfacer la necesidad propuesta.

Debiendo los edificios responder á necesidades positivas y legítimas, han de modelarse grandemente en ellas. Son las necesidades privadas ó colectivas, esto es, del indivíduo ó de la asociacion. Satisface el hogar una necesidad privada, el templo una necesidad pública. Son las necesidades relativas á los siglos, á la zona y el medio en que se experimentan. Nada hay en ellas absoluto. Siente la ciudad griega necesidades distintas de las que se señalan en la ciudad romana ó en el burgo germánico. La importancia de la necesidad suele determinar la del edificio. A veces las necesidades res-

ponden á modos fundamentales ó esenciales de la vida social. En la edad media, por ejemplo, la necesidad religiosa señoréase de las demás. Por eso la arquitectura, que llamaria litúrgica, es la preponderante. Inspírase el arquitecto en la atmósfera contemporánea, y resumiendo esfuerzos multiplicados construye la Catedral, que ha de colmar los deseos y aspiraciones más dominantes. Y es libre dentro del círculo que le trazan las influencias que le rodean. Por eso la arquitectura, el conjunto de edificios de un ciclo y de un pueblo, no es idéntico al de otro ciclo y otro pueblo, sino que tiene propia fisonomía y propios caractéres.

El clima, la situacion geográfica, la etnografía, el grado de cultura en todos conceptos, literario, político, legal, económico, artístico, fijan el tipo de una arquitectura que haya formado época en la historia del arte. No es el de construir entre los arias ó sus sucesores, lo que es en Asiria ó en el Egipto. Entre el templo de Khorsabad y el Partenon hay notable distancia: entre la Rotonda y la Basílica ábrese un abismo; entre San Vitale de Ravena y Nuestra Señora de Chartres una inmensidad. Y eso que comparo siempre, edificios del género religioso.

Aseméjanse unos edificios á otros en que todos obedecen á un plan preconcebido, y en que realizan un fin, en que este se halla sujeto á principios y reglas, en que satisfacen, casi siempre, una verdadera y legítima necesidad. Descansa el arte ar-

quitectónico sobre la estática, la dinámica y la euritmia.

De las artes llamadas liberales, la arquitectura parece ser la más antigua. Lo primero que el hombre hace, es labrarse un refugio contra la inclemencia del clima. Llámese caverna ó tugurio, ello es que este asilo constituye un albergue, una morada, un hogar.

Afirmé que la exornacion arquitectónica, sólo en determinados edificios era parte tan principal como las otras. Hay fábricas que tienen en mucho, una mision docente. Han de concurrir los adornos de un templo, en union de los ritos y la liturgia, á colmar la necesidad religiosa. Nótase bastante de convencional y arbitrario en esta enseñanza de los miembros ó detalles arquitectónicos, pero ello es que existe. El ornamento, pues, de un templo y su distribucion, forma y proporciones, son sumamente importantes en cierto concepto. No es que la religion que lo reclame, pida de necesidad tales ó cuales aderezos, es que toda religion tiene su manera de ser propia, sus exigencias características, su simbólica, y el arquitecto no puede hacer de ellas caso omiso. Propio es el templo *subdio* de la primitiva religion helénica, el prostilo más adecuado á la religion romana, el ábside y la cripta se conforman con los primeros tiempos del cristianismo; la catedral ojiva, llena de sombra y de misterio, encaja sin esfuerzo en la nebulosa Edad media, como la nave rectangular, es-

cueta, fria y severa, anuncia sin rodeos el predominio del protestantismo. ¿Puede darse algo más gráfico, más elocuente que la pagoda bramánica ó la mezquita musulmana?

La conformidad de las partes con el todo, la sujecion de los medios expletivos al fin deseado, la ordenada disposicion de las masas y de las líneas, todo esto reunido, combinado, asociado á la parte de embellecimiento, forma la relativa perfeccion del edificio. No existe la belleza arquitectónica como tipo absoluto; lo que existe, es la belleza concreta y relativa de una obra de arquitectura: belleza en este círculo de hechos y de ideas, es solidez, buena distribucion, comodidad, amplitud, grandeza, propiedad, exornacion, de donde se desprende que un edificio puede ser ó no más ó menos bello, segun que reuna estas condiciones y se conforme al fin capital que lo engendró. Hállase en semejante caso la belleza, en el edificio, en el conjunto, en la totalidad armónica de las partes que lo constituyen, y la percibimos por los sentidos, y la apreciamos por la sensibilidad y la experiencia, que han educado el gusto y la razon.

Lícito es sacar de este raciocinio un juicio individual, una ley abstracta. Entiéndese por belleza, en su concepto más simple, en arquitectura, la conformidad de la fábrica con el objeto á que se destina. Ya se comprende que esta cualidad bella recorre una dilatada escala, fácil de concebir. Auméntase la riqueza de un edificio con el auxilio de

las demás artes que le rinden tributo. Agréguense las ideas morales, que se asocian al edificio, la predisposicion del sentimiento cuando se le contempla, y se tendrá la emocion estética, que ocasiona la vista de un hermoso monumento, donde la ciencia y el arte se reunieron, haciendo la primera gala de sus conocimientos, desplegando el segundo sus reglas y primores.

Háse repetido que el templo fué á veces símbolo de la civilizacion. Atrevida es la metáfora, pero no absurda. El arquitecto es el agente del sacerdote: resume el sacerdocio las pasiones, esperanzas, recuerdos, doctrinas, creencias y hábitos de un pueblo dado, en un momento preciso de su historia. Toda la sabiduría de ese pueblo está en manos de la casta sacerdotal. Ordena esta la construccion del edificio, lo construye ella misma, y en sus paredes escribe lo que cree, piensa y desea. Entónces sentíase la religion como necesidad superior de la vida. Era el sacerdote el primer sabio, el primer artista y el primer magistrado.

Tiene cada edad sus necesidades particulares. Religion y fe son términos correlativos. Es la fe puro sentimiento, no raciocinio. Es la ciencia análisis, comprobacion, demostracion, evidencia; fe y ciencia parecen contradecirse. Religion y misterio y sobrenaturalismo se acercan hasta tocarse. A medida que la ciencia crece, se debilita la fe. El dia en que Adan y Eva se iniciaron en la ciencia del bien y del mal, hubieron de rebelarse,

quebrantando el precepto divino, la fe en su Creador. Teníanla los griegos en sus falsos dioses, mas luego que Prometeo les comunicó el fuego sagrado, la ciencia, aquella fe, segun la leyenda, vino por tierra.

Decadente la fe, resulta que la religion no es para las muchedumbres la superior necesidad. De aquí la decadencia tambien de la arquitectura religiosa. Los monumentos arquitectónicos no son ya el resúmen abreviado de la total vida de un pueblo, como lo fueron en pasadas centurias. Ha levantado la piedad suntuoso templo á orillas del Sena, bajo la advocacion de San Agustin. Esa iglesia no simboliza las creencias de una época, es simplemente un edificio consagrado al culto de una religion positiva, determinada.

Seguirá el arte de construir las vicisitudes de los tiempos, los altibajos de la civilizacion, mas no parece probable que el edificio religioso vuelva á recuperar la importancia y significacion de que gozó un tiempo. Ha habido épocas en que los hombres lo veian todo con la pupila del sentimiento, y por eso traducian ó exteriorizaban sus creencias y esperanzas en pagodas, templos, delubros, basílicas y catedrales. Tienen ahora otro criterio; por eso tambien la arquitectura es otra. Mas no puede decirse en absoluto que esta ha decaido. Respondiendo el arte de construir á necesidades concretas y temporales del indivíduo y de la sociedad, es perfecto dentro de sí mismo. Comparando unos

edificios con otros en su série, habida consideracion á todas las circunstancias que deben tenerse presentes, es como puede deducirse la relativa bondad ó decadencia de un monumento ó de una época en los anales de la arquitectura. Para ser justos, hay que ponderar el medio, el momento, el carácter histórico y la idea bajo que se produjo el edificio. Censurar, por ejemplo, la manera churrigueresca en absoluto, es violento. Podemos decir que la fábrica, inspirada por su sistema, dista mucho de las grandiosas concepciones á lo Miguel Angel: el templo del uno, aproximado al del otro, enseña la distancia artística que los separa; mas es posible que la fabrica del churriguerismo, sin ser la del renacimiento, encierre propias perfecciones, siquiera no sean tan ostensibles como las del último.

Preciso es, no obstante, hacerse cargo del tiempo que media entre una y otra, y de los cambios que han experimentado las ideas, gustos y necesidades que mueven á los hombres. Toda comparacion para ser exacta ha de verificarse entre objetos semejantes, entre cosas comparables por su naturaleza, carácter y fines. Locura fuera equiparar la inmensa bóveda de S. Pedro Vaticano con la modesta nave de la iglesia de S. Justo y Pastor; descamino, querer medir con la misma regla un arco romano y la estacion de un camino de hierro. No construye hoy el arquitecto esas inmensas fábricas que se llaman templos de Poestum y de

Segesto, palacios de Karnak y de Nínive, pero labra puentes que admiran, viaductos que asombran y túneles que sobrecogen.

Hablando en rigor, no diria yo que la arquitectura habia decaido. De quererse, medios habria de sobrepujar á los antiguos, si no en la exornacion en la grandiosidad; porque el arquitecto tiene á su mano hoy, elementos y auxiliares que no gozaron los antiguos, y disfruta una instruccion que aquellos no alcanzaron siempre. Miguel Angel levantó en los aires la Rotonda hasta colocarla cual cúpula de S. Pedro, ¿qué no haria en este órden de hechos el siglo que ha labrado el Leviatan y el túnel que cruza el álveo del Támesis? ¿Qué los hombres que han tendido una doble cinta de hierro entre el Atlántico y el Pacífico á través de las soledades de la América del Norte? No ha decaido el genio humano en lo que mira á la arquitectura. Es que ahora sus productos responden á otras necesidades y otras doctrinas, y por consiguiente no se asemejan á aquellos que los preceptistas señalan como modelos dignos de imitacion por su absoluta bondad. Pedid al arquitecto una pirámide de doble altura que la de Cheops, dadle tiempo, hombres y dinero y vereis satisfecho vuestro deseo. Pero no hareis semejante cosa. Esa pirámide no representaria ante vuestros ojos nada que contribuyera á vuestro bienestar. Exigís del arquitecto casas para vosotros y vuestras familias, y en esto egipcios, griegos y romanos quedan muy atrás de los mo-

dernos; hospitales, cárceles, cuarteles, bancos, fábricas, museos y universidades; y sin menoscabar en nada el mérito de los constructores clásicos, bien podemos afirmar que nada tienen que envidiarle en cuanto á lo principal, que es la utilidad, los contemporáneos.

III.

LA ESCULTURA.

Imagino que, cronológicamente consideradas, la segunda de las artes denominadas liberales es la escultura. Las primeras cuatro piedras que el hombre reune en el fondo de la caverna, sobre la superficie estalacmítica, para circunscribir el fuego fundando el hogar, es el primer paso de la arquitectura: el primer pedazó de barro que modela el terrícola para que contenga el líquido que recogió en la vecina fuente, es el orígen de la escultura. Comienza el hombre por rayar con la punta de un silex en la placa pizarrosa el contorno del animal que ve con más frecuencia, y cuyas formas más le impresionan. Sobre la roca esculpe groseramente la imágen del sol, segun que se la representa, incompleta, plana, á su semejanza, esto es, con ojos, boca y narices, antropomórfica; añade en sus inmediaciones la de la luna, personificada en un disco, las estrellas; y tambien labra la cuerna del cer-

vato, el hueso del reno y el pedazo de madera, valiéndose juntamente del pedernal, del tizon ó de la llama.

Revélase en el fondo de su organismo algo como el instinto de la imitacion. Guiado por este auxilio, movido por la sensibilidad y por cierta capacidad reflexiva que en él crece con la experiencia, crea la cerámica, que responde ante todo á una positiva necesidad. Las huellas de los animales sobre las tierras blandas y plásticas, las propias impresiones de sus piés, enséñanle el modelado, llévanle á descubrir el arte del relieve, y nace la escultura, que empezará por la más grosera y servil imitacion. Atreveráse luégo á dibujar la figura humana, grotescamente concebida, de perfil, que es como más le es dado caracterizarla. Con un solo pié, con un solo brazo, sin realce, sin anatomía, sin movimiento. Pero la figura mejorará, y llegará un dia en que sus miembros todos se diferencien, y una capa de color, limitada por el contorno, producirá la pintura monócroma. Antes, sin embargo, ha modelado en barro ese mismo simulacro, dándole bulto y hasta proporciones. Remplazó la arcilla al hueso y á la madera, precediendo al mármol, á las piedras raras y á los metales. Constituye la estátua más arcáica, una especie de Hermes; distínguense el tronco y las extremidades: las superiores están longitudinalmente extendidas y adheridas al tronco, las inferiores determinadas simplemente por una línea media ver-

tical. Tambien se teñirá esta estatua de un solo color, y en el sitio de los ojos se colocarán piedras translúcidas que imiten la córnea y la retina. El dia en que se descubre el uso del hierro se afirma la escultura con todos sus atributos.

Escultura, arte de modelar, vaciar, fundir, esculpir y tallar. Admite muchos grados el arte escultórico, desde la gliptica al grabado; desde la alfarería hasta el relieve y la talla. Segun la materia y el procedimiento y las pretensiones, es arte bella ó aplicacion industrial. Toma el escultor por guia la naturaleza, ó la imita dando bulto á los séres y objetos que aquella contiene, exteriorizando las creaciones de la fantasía auxiliada de la sensibilidad, la memoria, la imaginacion y la razon. Pocas son las obras escultóricas, donde no hay algo que tenga su ejemplo en el mundo de las realidades, lo que hace que la escultura se aparte grandemente de la arquitectura. Aunque se diga que la primitiva columna fué sugerida al hombre por la concrecion estalactítica que halló en la caverna, ó por el árbol, siempre resultará que el uno y la otra son cosas muy distintas de la primera.

En sus modos más superiores, es la escultura, además de lo dicho ántes, el arte de representar los objetos y séres del mundo objetivo y las creaciones de la fantasía, sobre una superficie plana, por medio de masas realzadas y planos, ó dándoles el bulto y las proporciones que tienen realmente ó las que nos place atribuirles.

¿Cuyo es el fin de una obra escultórica? Reproducir la realidad ó lo que por ella se conciba. Luego el relieve ó la estatua que figure lo real con mayor exactitud, será más perfecta relativamente al relieve ó estatua que lo figure menos. Aquel es el fin superior, directo y constante del artista. Fingirnos la realidad por medio de su representacion. Despues viene el fin indirecto, moral, contingente, esto es, el simbolismo, la enseñanza, el recuerdo ó el ejemplo. Repetir en piedra el busto de Sócrates, hé aquí el fin directo; mostrar la consideracion en que las generaciones tienen al grande hombre, enaltecer de este modo la virtud y la verdad; hé aquí, entre otros, los fines indirectos, mediatos, aunque no secundarios.

Considérome colocado al sentar estos juicios ante el gran arte. Cuando el artista elige la realidad en lo que tiene de más perfecto en comparacion de otra donde las perfecciones escasean, asegúrase que ha realizado lo ideal. Advierto que el criterio para esta eleccion no es el mismo en todas las ocasiones; descubro en él además, mucho de convencional é imaginativo, que no está en la obra sino en el que la juzga ó admira. De todos modos, esa convencion se ajusta á la experiencia, á la educacion y á la realidad. De hecho difieren las proporciones de la Venus de Milo de las que esculpieron Thorwaldsen y Salger; mas de tantas estatuas de la madre de los dioses como conocemos, no hay ninguna que contradiga la realidad natura-

lista en sus fundamentales tipos. Fué el norte del maestro siempre, una criatura en quien reunió, por un procedimiento inteligente, las bellezas que descubrió en muchas. Los escultores griegos, que en punto á sentir la gracia de las formas plásticas, no han tenido rivales, esculpian sus mármoles con la realidad por meta. Júpiter, Hércules, Apolo, Diana y Juno, séres son de la naturaleza idealizados por la fantasía del artista.

Dadas estas premisas, no alcanzo la belleza escultórica abstracta ó absoluta. Descúbrese aquella preciosa cualidad, segun mi juicio, en el *Apolo* de Belvedere; en el *Demóstenes* del Museo Laterano; en el *Moisés* de Buonarrota; en el *San Jerónimo* de Torregiano; en el *Perseo* de Cánova; en la *Amazona* de Kiss; como se halla en el *Toro farnesio*, en el *Laocoonte* ó en el *Cristo* de Benvenuto Cellini. Mas en estas obras la belleza no es siempre la misma, ni se puede medir en todos los casos con el mismo compás; en cada uno es diferente, porque cada belleza es solo idéntica á sí misma. En escultura la belleza es relativa. Y adviértase que no la sienten todos del mismo modo ni en igual grado. Yo diria: esta estatua es bella porque el artista ha reproducido la realidad en sus partes más perfectas, relativamente á otras que se estiman menos perfectas.

Reproduciendo la realidad, el escultor puede aspirar á otro resultado. Escultura hay, ante todo y sobre todo, docente: los simulacros de la Divi-

nidad y de los santos en el cristianismo, como las estatuas icónicas de los atletas en Grecia. Aquí se premiaba al mérito, y se daba una leccion á la muchedumbre, aguijando el estímulo y la emulacion; allí, entre los cristianos, la estatua es el complemento de la enseñanza oral del sacerdote. Dicen los expositores sagrados, que la imágen tangible habla á los sentidos con mayor eficacia que su palabra. No comprenderian los fieles los divinos misterios sin la ayuda del artista. Las estatuas de los héroes, ó que pasan por tales, las de los sábios y filósofos, los altos relieves conmemorando episodios de la historia nacional ó religiosa, todos tienen un fin docente ó instructivo.

Llévame este raciocinio á calcular que en la obra de escultura debo ver dos partes, el pensamiento y la forma, ó lo que es idéntico, el hecho representado y la ejecucion. Tanto más meritoria será la obra, cuanto la forma se acomode más á la idea que la ocasiona, al designio que hubo de engendrarla. Antes que la hechura está el pensamiento, aquella es la estatua ejecutada, este su concepto en la esfera de la inteligencia, luego procede en primer término la ponderacion de la idea que entraña el mármol.

Escribo idea y pensamiento, porque bajo esta relacion son lo mismo. Pensamiento, pues. Voz compleja que resume hechos diversos. Todo pensamiento exteriorizado debe dirigirse á facilitar el cumplimiento de nuestro destino; fin superior de

nuestra actividad intelectual. La bondad, dignidad, legitimidad é importancia de un pensamiento están en razon directa de su moralidad, frase cuyo significado ya conocemos. El fin humano es la piedra de toque de todo pensamiento: el más adecuado á las leyes de nuestra naturaleza será el que más nos interese. Todo pensamiento vertido al exterior en una estatua ó relieve, ha de pasar por este tamiz.

Varían los grados de bondad y mérito de los pensamientos, segun la idea fundamental que nos hayamos forjado del humano destino y las conveniencias y doctrinas dominantes en el momento que vivimos. Cuando se armonizan estas dos esferas; cuando el pensamiento artístico, respondiendo al fin de nuestro organismo, en totalidad visto y quilatado, responde asímismo á la disposicion general de los ánimos en un período concreto de la historia social; cuando halaga honrados sentimientos, y fija estados de la opinion; entónces el artista obtiene la popularidad y se coloca en sitio eminente entre sus conciudadanos.

Mas recuérdese que para que esto suceda, no basta el acierto en la eleccion del asunto, necesítase haberlo traducido con las formas más próximas al tipo convencional, propio de la série á que la obra corresponde y del instante en que esta se produce. Un hábil escritor deduce de la comparacion que ha hecho de los cuadros de Rafael y Rubens con los de los artistas franceses contemporáneos, que la

idea de la belleza de los primeros no es con mucho la de los segundos. ¡Pero qué más! ¿Tenemos los meridionales el mismo gusto absoluto en bellas artes, que los habitantes de Escocia ó de las orillas del Báltico? De ningun modo: la educacion, el estudio, los viajes, la atmósfera artificial en que vivamos, acercarán los unos á los otros; apartados, viviendo cada cual bajo la influencia de su clima respectivo, mostraránse en sus gustos, apetitos y juicios muy divergentes.

A la sensibilidad del artista, á sus talentos, han debido asociarse la erudicion, el gusto, la maestría y cierta capacidad estética, cierta predisposicion á ver las cosas con un prisma exclusivo, que robustecida por el consejo y el ejercicio, le hacen sentir la realidad como no la siente el vulgo. Depende de la forma en gran parte, que se reconozca, juzgue y aprecie el pensamiento generador, lo que, metafísicamente hablando, llamariamos el alma de la estatua; y cuando digo la forma, no me refiero exclusivamente á la direccion de las líneas, á la manera de acentuar los contornos, á la disposicion de los planos y distribucion de las masas prominentes, sino tambien á la actitud, á la expresion, al movimiento, al tamaño, al decorado, á los detalles, hasta á la materia primera elegida para la obra. Ni basta ser buen dibujante, buen anatómico, poseer la plástica, la geometría y la indumentaria; fuerza es conocer el lenguaje de la mímica, los tonos de la pasion, los contrastes del

afecto, los desbarros del entusiasmo ó las flaquezas de la desgracia. El *Diluvio* de Lucardi agrádanos tanto por la hechura, cuanto por la magistral expresion que lo embellece.

En ningun pueblo de cuantos figuran en los anales artísticos, se elevó tanto como en Grecia el culto realista de la forma, ó sea la delectacion de la bella naturaleza. No quiere esto decir que la forma humana—que á ella me contraigo principalmente—fuera sentida, respetada y representada con verdad sólo entre los griegos. Ofrece el arte del pueblo egipcio estatuas que anuncian en el artista tanta sensibilidad, gusto y destreza como pudieron tener los griegos, solo que el arte escultórico á orillas del Nilo, acomodándose á la liturgia, no consiente las perfecciones que esa misma liturgia reclama y premia entre los atenienses. Corresponde el arte escultórico griego á la cultura en que florece. Hállase constantemente presente el desnudo á la vista del artista; préstanse los trajes, por extremo, á las combinaciones bellas; los juegos nacionales, las luchas públicas, la vida activa del Agora con sus exigencias y circunstancias, barajándose con las instituciones políticas, llevan al respeto de las formas físicas: concurre la religion, basada en cánones poéticos y, á dicha, realistas, á exaltar y guiar la fantasía, personificando en sus dioses la fortaleza, la armonía, la sensibilidad, el valor, la calma olímpica, la alegría, todo lo que tiende á enaltecer la humana na-

turaleza, segun que se comprendia bajo de aquel clima ardiente, donde la limpidez del cielo, la trasparencia de la atmósfera, la fuerza de los rayos solares, hasta la constitucion geológica, producen efectos de óptica admirables, que hacen resaltar los contrastes con las maravillas del claro oscuro, dando á los objetos contornos fijos y precisos.

Fiestas religiosas, costumbres populares, hábitos sostenidos por la tradicion, la desnudez de los cuerpos, el varonil y hasta fiero indiferentismo con que el sexo débil asiste á las sangrientas luchas, la palabra elocuente de los oradores, las controversias filosóficas, los contratiempos y triunfos exteriores, el batallar de las facciones en lo interior, las leyendas mitológicas y poéticas, todo concurre á ennoblecer la personalidad ennobleciendo consiguientemente su simulacro.

Conociéndose la historia griega y el teatro en que se representa, explícase el crítico fácilmente las maravillas producidas por el cincel de los Fidias, Polycletes y Myrones. Es el estatuario tan indispensable á la república, como el sacerdote, el magistrado ó el guerrero. Decora la estatua el templo, la plaza y la morada. En una parte el númen; en otra el vencedor del bárbaro: aquí los ídolos domésticos, el *Palladion* que Eneas no olvida al ausentarse de los muros de la vencida Troya.

Insisto en estos pormenores, porque preparan

el ánimo del lector para recibir la doctrina que pretendo inculcarle, y porque corroboran esa misma doctrina. Es la escultura romana una crísis: su fondo procede de Grecia, los accidentes responden á influencias múltiples. No es Roma una raza, ni un pueblo, ni una civilizacion, sino un sincretismo gigantesco, que tiene un nombre y un símbolo; Roma, como ciudad. Aquella máquina inmensa, aquel hormiguero de naciones vencidas ó solamente dominadas, reconoce un centro en torno del cual giran, Roma. No se dice en suma más que Roma, y basta para que el oyente sepa á qué atenerse. Esculpe la gran ciudad sus dioses y sus héroes en mármoles que proceden de Paros ó del Pentelico, y los maestros, ó vienen personalmente del Atica, ó siguen á los profesores argivos, eginéticos ó atenienses, en la hechura y en la manera.

Como en Grecia, el arte escultórico es docente. Rodea el patricio el tálamo nupcial de estatuas bellas, para que sus hijos nazcan bellos, facilitando el argumento más elocuente en pró de la influencia de lo físico en la imaginacion y viceversa. Los relieves del arco de Tito y de la columna de Trajano, ejemplares y enseñanzas son que los magistrados propinan diariamente á las muchedumbres. No se ha amenguado el sentimiento de la personalidad, siquiera haya crecido la omnipotencia absorbente del Estado. Abundan las estatuas icónicas, los bustos de los hombres notables

por su poderío, saber ó virtudes. Adórnanse las plazas, los monumentos, los caminos, con el simulacro de los dioses, los guerreros, los filósofos y los tribunos. Tan realista y naturalista es el arte como en Grecia. Favorécenlo las instituciones tambien; y los juegos del circo y de la naumaquia, la exaltacion de la gente militar, las desnudeces del gladiador y sus ejercicios airosos y de fuerza, uniéndose á los ritos y al traje, que ya con la toga pretexta y el laticlave, ora con la stola de suave lino, y el peplo de púrpura, ciñe el cuerpo en concertados pliegues, redundan en prestigio de la forma humana que espléndida y gallarda es reproducida por el cincel.

¿Cultivóse la escultura en los primeros siglos del Cristianismo? En muy reducida escala. Cambió la nueva religion el derrotero de las corrientes de la vida, sustituyendo al sentimiento de la personalidad humana, el de la unidad y omnipotencia divinas. Desaparecia la criatura, y en la naturaleza como en el espíritu, se alzaban poderosas la imágen y la idea del Creador. Dominando el politeismo era el fondo de la religion antropomórfico, ahora extendíase una suerte de gimnosofismo particular, un misticismo contagioso, que llevaba al hombre á aniquilarse teóricamente hasta desaparecer en el deliquio producido por el amor del Omnipotente. Antes habíase modelado la Divinidad en la pauta humana; el cristiano declararia miserable, asqueroso y repugnante el cuerpo

para enaltecer únicamente el espíritu, molécula emanada ó desprendida de la divina sustancia. No fué el destino del hombre la tierra, mas el cielo, naciendo la doctrina de la trascendencia. Vivir equivalia á transitar por un valle de lágrimas

. . . . hondo, escuro
con soledad y llanto,

hasta llegar á la mansion de los justos,

al inmortal seguro

donde solo los mejores gozarian de la vida de ultratumba, en la presencia de Dios.

Así se organizaba la doctrina cristiana, y se alteraban todas las relaciones, todas las ideas y todos los deseos. Fundíanse las tradiciones semíticas, las doctrinas mosáicas, las especulaciones filosóficas del idealismo platónico, en un cuerpo de creencias que formulaban los expositores sagrados, en mucho informados por el espíritu de los alejandrinos, y sancionaban sínodos y concilios. En definitiva, el mundo asistia á una reaccion idealista contra el exclusivo naturalismo pagano. Hablóse con exaltado entusiasmo del verbo y del espíritu: irritóse la fantasía, la sensibilidad se descarrió con menoscabo de la razon, y hubo de llegar al anatema de la forma, tildando su culto de idolatría. Regresaba el cristianismo á los tiempos más clásicos de la religion hebrea. Condenóse toda representacion material de la divina

esencia; Dios era impersonal; ni se conocia por los sentidos, ni era posible, sin sacrilegio, atreverse á figurárselo corporalmente. Dios estaba en la conciencia, que era la que podia conocerlo ó comprenderlo. *Deus est in nobis.* Como resultado fatal de estos antecedentes nació la iconomanía. Fué perseguida la estatuaria con tal apasionamiento, que más pareció furia y delirio.

Nótese una circunstancia: no se conoce la doctrina iconoclasta en los comienzos del cristianismo, cuando este lucha con los paganos, sino cuando triunfa. Miéntras el Evangelio fué misterio, propaganda secreta, catacumba y martirio, transigió con la iconología. Patentízalo Roma subterránea. Allí está visible la transicion del arte religioso politeista al arte litúrgico de los nazarenos. Pónense de bulto los tipos cristianos gracias á la vestimenta mitológica; y Apolo representa el Buen Pastor, del mismo modo que en la cátedra, el sacerdote usa los ejemplos de la fábula para robustecer la enseñanza de la verdad.

Victoriosa la Iglesia, siente plétora de vida y se fracciona en Oriental y Occidental, en Roma y Bizancio. Surge la iconomanía, y las turbas devotas, guiadas por las predicaciones, destruyen templos y estatuas. Ni reconoce límites la reaccion en el Oriente cristiano; Roma donde las tradiciones clásicas han arraigado hondamente, apártase del peligroso camino, y declarándose protectora de las artes, acoge á los fugitivos maestros que lla-

man á sus puertas, y salva los monumentos consagrándolos al nuevo culto. Trasfórmase la elegante rotonda de Vesta en templo de María, y Júpiter llega á ser ¡oh mudanzas de la suerte! el primero de los Apóstoles. No de otro modo se conducirian los sinodos de la Helvecia, más tarde. Adoraba el pueblo señaladas piedras rodeadas de misteriosas consejas; imposible era extirpar la idolatría, colocóse sobre ellas una cruz, y el vulgo con el trascurso de los años olvidóse del monólito y adoró el símbolo piadoso.

Todo esto enseña porqué la escultura carece de importancia en los primeros tiempos del cristianismo. Acogida, como dejo dicho, con amor por la Iglesia occidental, refúgiase en el mosáico, que más bien parece pintura, y en los escasos símbolos que adornan las basílicas constantinianas ó los singulares templos de Ravena. Vése sustituida la figura humana por el emblema y la alegoría. Hállase postrado el arte por consecuencia de la ruda persecucion de que ha sido blanco, y además las opiniones tocante al modo como debe concebirse la persona de Cristo, en tanto que hombre, son varias y antitéticas. Mírase con horror el naturalismo, y la realidad repugna. Enemigos los Santos Padres de un culto que habia subyugado las almas, halagando los sentidos, censuran cuanto puede encaminarse al enaltecimiento de lo fisico; y anatematizan enérgicamente todo lo que implique suavidad, molicie ó sensualismo. Hasta se despre-

cia el cuerpo del hombre, llamado por Crisóstomo un sepulcro blanqueado.

Trascurren siglos ántes de que vuelva á recuperar la forma bella y la naturaleza hermosa sus menoscabados derechos. Concurren á este triunfo múltiples causas y circunstancias. Iníciase la restauracion clásica en las orillas italianas del Adriático, propáganse sus gérmenes por las escuelas de la Umbría, de la Toscana y del país lombardo, y llegan al cabo á Roma, donde el Renacimiento halla sus mejores adalides. Tiene aquel dos fuentes principales. Una indígena, limitada, otra exótica, sin freno ni disciplina. Representan la primera los artistas que, como Nicolás de Pisa y Orcagna entre otros, pretenden regenerar el arte hierático con la savia naturalista; cifran los segundos la muchedumbre de literatos y artistas que evacuan el despedazado Bajo Imperio ante la cimitarra de los islamitas.

Fundiéronse entónces contrapuestos elementos. Al espíritu cristiano occidental, personificado por la Roma de la Edad media, asóciase el cristiano oriental, que procede de Constantinopla. Rinde tributo el artista á estas dos tendencias y sin acertar á descartarse de ninguna de ellas, esculpe y cincela queriendo encerrar los pensamientos austeros del catolicismo, que ya es un hecho, en las formas voluptuosas del arte clásico. Hasta entónces la escultura, con pocas excepciones, habia sido auxiliar sumiso de la arquitectura religiosa. Por regla

general sus obras se dirigian á embellecer los edificios destinados al culto ó á completar la enseñanza piadosa de los devotos. El monumento más encumbrado era la catedral; el castillo del magnate, como obra de arte aparecia despues.

Estalla el Renacimiento, y todo cambia y se modifica. A la inmovilidad, al quietismo místico de los siglos medios, sucede una especie de vértigo que arrastra hombres, pueblos é instituciones. De una parte la Reforma, de la otra el crecimiento mismo de las doctrinas neo-clásicas, promueven la restauracion positiva de los conceptos paganicos, que inundan desbordados el campo del Catolicismo. Si hasta allí las muchedumbres habian tenido sus ojos fijos en el cielo, cifrando sus esperanzas en la segunda vida, desde ahora la humanidad repararia en la tierra sin olvidarse de lo sobrenatural y etéreo. Recuperó la naturaleza, en mucho, el prestigio que habia perdido; estudiáronse con ánsia los modelos de la antigüedad; túvose á dicha el descubrimiento de una estatua, torso ó fragmento arquitectónico, y el Vaticano, expresion del poder conservador del espiritualismo católico, recibia en triunfo las esculturas paganicas que la diligencia de los arqueólogos desenterraba.

Separóse la escultura de la arquitectura, y adquirió propia vida. Dividióse tambien con relacion á ella misma, y por primera vez en la Europa cristiana proclamóse el arte por el arte, exhibiéndose en los jardines que los Médicis tenian en Flo-

rencia y en las *logias* y *estancias* de los próceres de Roma y de la morada pontificia. Hubo estatuas docentes, aunque se esculpieron, cincelaron y vaciaron sin número solo por la belleza, y por la delectacion que su vista producia en las almas enamoradas de la clásica antigüedad. Filósofos, retóricos ó anticuarios, llámense Alberti Lascaris, Calcondilas, Ficino, Platina ó Sadoleto, viven entregados al culto de las instituciones greco-romanas, y llega la exageracion hasta condenar toda la Edad media, calificándola de época bárbara, contraria al buen gusto y á las condiciones de toda cultura. Durante aquel paroxismo, explicábase intolerancia tan enojosa, no así siglos despues, en nuestros mismos dias, en que lumbreras del Catolicismo reprodujeron los fallos apasionados del Renacimiento sobre aquel período mal conocido y peor juzgado. Conviene recordarlo: Fenelon, el gran escritor católico, resumiendo el pensamiento de sus contemporáneos, es uno de los más severos censores del arte gótico; afirma La Bruyere, que ese arte, introducido por la barbarie, ha sido, por suerte, abandonado.....! Inexplicable error! si en los anales artísticos hay una página escrita propiamente por la civilizacion cristiana, esa página no tiene otro nombre que ojiva y goticismo!

A medida que avanza el Renacimiento, crece la distancia que separa á la arquitectura de la escultura, hasta que al cabo toman por derroteros di-

ferentes. Oscilando en esta ó en aquella direccion, pero siendo mayormente decorativa y palaciana, llega la última á la revolucion francesa, donde entrando á ocupar puesto principalísimo en el gobierno supremo el cuarto estado, ó sea la democracia, el arte entra tambien en veredas, hasta entónces por completo desconocidas. Inspíranse los escultores franceses en la electricidad revolucionaria, y encarnan en sus obras pensamientos políticos. De nuevo se intenta restaurar lo clásico, solo que ahora por clásico se toma lo privativo de las repúblicas de Grecia y Roma. Vuelve por un instante la escultura á ser docente; el arte por el arte repugna á la severidad de que alardean girondinos y montañeses; quiérese que la estatua sea un alto ejemplo de virtud, nobleza de alma, amor patrio ó abnegacion política, y á orillas del Sena erígese un monumento á los grandes hombres, embelleciéndolo con sus creaciones, los maestros más nombrados de la nueva era. De este modo, al afeminamiento de la corte de Luis XVI, sucede la virilidad de la Constituyente y de la Convencion, y el arte, que siempre se modela en la atmósfera que respira, brilló con claros resplandores.

Justo es decirlo: aquel florecimiento sería fugacísima llamarada. Torna la crísis abierta con la caida del Imperio Bizantino á reaparecer más honda que nunca. Surge el amaneramiento del Consulado, que se convierte bajo el Imperio en el preten-

cioso conato de remedar el arte cesarista de las orillas del Tíber.

¿Tiene carácter propio la escultura en el momento histórico presente? ¿Progresa ó decae? ¿Cuál es su porvenir? Resérvome contestar más adelante á estas preguntas.

IV.

LA PINTURA.

Así como la escultura crece en un principio al amparo del monumento, así la pintura acrecienta tambien los medios expresivos del edificio y de la estatua. En el tiempo es la tercera de las artes liberales. Pintura, arte de representar sobre una superficie preparada convenientemente, y con el auxilio de líneas y colores, los objetos y séres de la naturaleza, tales como se los representa la fantasía, y tambien los engendros de esa misma fantasía.

Comienza el hombre por aprender á distinguir los colores que halla en la realidad. Descubre luégo materias colorantes, minerales que las aguas han disuelto. Guíale la cerámica y da color al bucaro; píntase tambien rostro y manos, y reviste con la grosera materia el ídolo monstruoso que ha modelado. La sombra que en el suelo proyectan los objetos y su propio cuerpo, quizá, le enseñó el arte

de fijar el contorno. Nació la pintura monocroma sin esfuerzo, y más tarde algunas líneas tiradas sobre el fondo negro, rojo ó amarillento determinaron los miembros principales, el dintorno, boca, ojos, orejas y narices.

No llega, ni con mucho, á lo menos por lo que nos es dado juzgar, la pintura entre egipcios, asirios, medos, griegos y romanos á donde llegaron la escultura y arquitectura. Requeríanse otros conocimientos, otros medios, otras necesidades y otras doctrinas. Dícese que Apeles y Polignoto trazaron peregrinas tablas donde la naturaleza fué sorprendida hasta contrahacer sus tipos. Fué la pintura antigua arte decorativa. La policroma arquitectónica perfeccionóse tanto, que llegó á un grado de esplendor insuperable. Siguiéronse varios procedimientos técnicos, usóse mucho el fresco y la tempra, no el óleo que sería invencion moderna.

Ocupóse en Roma la pintura de decorar principalmente las mansiones particulares, enriqueciéndolas con figuras trazadas sobre los muros, gallardamente dibujadas y coloridas. Salváronse de su total ruina preciosos fragmentos, que lo mismo en la Metrópoli que en Pompeya, revélannos los grandes adelantos del pincel clásico en aquella tierra privilegiada. Son las *Nupcias de Aldobrandini*, conservadas en el Museo Vaticano, hermosa página de la historia del fresco: desconocíase la perspectiva aérea y muchas de las cualidades que avaloran nuestro arte pictórico; en cuanto al di-

bujo, el artista clásico sentia la pureza de la línea como el más aventajado discípulo del Renacimiento. Pocas veces la pintura clásica muestra modelos de composicion. Conténtase con reproducir figuras aisladas, y si las agrupa, lo hace sin inteligencia. Por regla general es simplemente pintura de adorno ó, cuando más, reproduce simulacros mitológicos, sin ningun propósito litúrgico ni docente.

Hállase en las catacumbas el tránsito de la pintura pagana á la pintura cristiana: con el Evangelio lo que meramente fué ornamento trasfórmase en leccion. Ni imagina el artista cristiano pintar para embellecer la cripta ó el arcosolio, sino para figurar allí el tipo que fije la devocion de los neófitos. En la Roma subterránea fué la pintura lo que en Atenas debió de ser la estatuaria: el arte docente por excelencia. No se olvide esta capital circunstancia. La belleza exteriorizada, como ahora se recomienda, pasa desapercibida para el devoto; lo que apetece es un símbolo, una sensacion material que avive la idea mística sustentada por el sacerdote.

Durante la persecucion iconoclasta, la pintura sigue las vicisitudes de la escultura. Refrenada aquella monomanía, preséntase separada del muro, repitiendo sus obras en la tabla, precursora del lienzo. Tenia la tabla bizantina sus precedentes en Grecia, mas donde prospera es bajo la cultura fastuosa de Constantinopla. Entre el mosaico y la tabla, divídense la mision de decorar iglesias y

oratorios. Aparecen los dípticos y trípticos, y gracias al protectorado pontificio, el divino arte crece rápidamente anunciando frutos sabrosos y lozanos. Encaja al fin la pintura en las condiciones de la sociedad moderna, y con ella realiza espléndidas conquistas.

Siglos enteros vivió esclava de la sequedad mística. Regian el abad ó el monje las facultades de los maestros sin otorgarles libertad alguna. Si pintan, es porque ellos se lo mandan. Riso, Guodi de Siena, Barnaba, Giunta de Pisa, Margherittone, Memmi, Buffalmaco, con Cimabue y Giotto, inician la emancipacion del arte; casi la llevan á feliz término, y cuando se extreman las corrientes del Renacimiento, el artista ha conquistado su independencia. La invencion del grabado y del óleo son hechos decisivos en la historia de la pintura. Facilita el primero en considerable escala el conocimiento de la antigüedad, amplia el segundo los medios materiales que el pintor necesita para dar vida á sus creaciones.

Imperando la Edad media, desconocióse la crítica; criticar un cuadro religioso habria sido una irreverencia. Con el Renacimiento nació la crítica, porque el arte pictórico, aunque no abandonó el templo, tuvo asímismo su faz profana. Toda la pintura del Renacimiento se resume en un solo nombre, Rafael. Es el Sanzio representante genuino, en pintura, del arte por el arte, con mayores títulos que Rubens ó el Veronese. ¿Qué se propone el amante

de la Fornarina con la paleta y el pincel en sus manos? Pintar, esto es, reproducir la bella naturaleza segun que su exquisita sensibilidad y su imaginacion privilegiada la sienten y conciben. Pinta Rafael vírgenes católicas y diosas de la mitología, amorcillos y querubines, genios, santos, faunos y mártires, el Calvario y el Olimpo, barajando la castidad de María con la lúbrica voluptuosidad de Psiquis y Cupido.

No es Rafael una contradiccion, es el producto legítimo, necesario y preciso de su ciclo. Si Miguel Angel, hombre de cuatro almas, segun la expresion de una celebridad, arguye el Renacimiento en sus múltiples corrientes, Rafael lo personifica en el arte pictórico como ningun otro. Píntase entónces para los Papas, las comunidades religiosas, las iglesias y los palacios. Brotan en abundante copia los lienzos de las escuelas italianas y alemanas, españolas y flamencas, ilustrando con preferencia el Antiguo y Nuevo Testamento, las actas de los mártires y los anales monásticos: prospera asímismo el retrato nobiliario, la historia profana no es del todo menospreciada, y hasta el paisaje se cultiva con éxito.

Cuando se extrema la Reforma, la pintura experimenta considerable mudanza. Ingiérese entre los elementos que la dan vida uno totalmente nuevo, el individual y democrático. No entre los latinos sino en el Norte, al calor de las tradiciones germánicas, vigorizado por el espíritu láico y re-

belde de los cristianos, que reniegan de Roma, mostrándose desde el primer dia ávido de fines contrarios á los que buscáran los artistas del Renacimiento, preséntase el naturalismo pictórico que con la *Ronda nocturna* de Rembrandt, da un paso de gigante. Tras el egregio maestro precipítase un torrente de pintores profanos. Menosprecian estos los temas religiosos que contradicen las doctrinas luteranas y calvinistas, y solo pintan la realidad de la vida burguesa, las escenas de las tascas y de las hosterías, los episodios del campamento y de la plaza pública, la naturaleza en su desnudez y frescura, las costumbres del vulgo, con una verbosidad, exactitud y riqueza de detalles que sorprenden y fascinan. En los siglos nebulosos de la teología, la sátira estuvo refugiada en el relieve decorativo del miembro arquitectónico, solia escribirse entre el follaje de un friso ó bajo la voluta de un capitel; ahora haríase la sátira cuadro, composicion, color, movimiento y expresion, apoderándose lo mismo de los palacios que de las cabañas, del sacerdote que del magnate.

Siempre lo mismo: el arte pictórico, engendrado por la Reforma, justifica mis doctrinas; es hijo legítimo de la ocasion, del medio y de los móviles que lo producen. La belleza de un cuadro de Holbein no es, no puede ser nunca, la belleza de un lienzo de Correggio. ¿No sería delirio comparar al divino Morales con Rubens ó David Teniers? ¿Por qué hemos de perseguir el fantasma de la belleza

pictórica absoluta, cuando á poco que se reflexione nos persuadiremos de que es un mero ente de razon?

Si fuera mi intento extenderme en esta reseña histórico-crítica, demostraria hasta la saciedad, que el tipo de lo bello cambia con las civilizaciones, los pueblos y los indivíduos, y que por lo menos es infructuoso mortificarse escribiendo sendos volúmenes sobre la teoría de la belleza para confesar á la postre que la belleza es indefinible.....!

Nuevo período crítico abrió á la pintura el sacudimiento revolucionario de 1793. Con David volvió á ser docente, aunque muy luego se la contempló formulando aspiraciones por extremo contradictorias. Aún quiere aquí seguir por aquel camino, empéñase allá en ser el arte por el arte; en un lado tiene pretensiones á ocupar el rango de institucion privilegiada social, en otro conténtase con ser descarnado individualismo. Vária, multiforme, mirando á todos los horizontes, siendo, principalmente, medio para que el rico dé empleo á sus tesoros; la pintura no es, ni con mucho, como móvil y fin, lo que fué en los siglos XIV, XV y XVI.

Bajo la relacion crítica, parte de lo que ántes dije sobre la escultura, es aplicable en la medida justa, á la pintura. Crecerá la perfeccion de un lienzo á compás con sus méritos como idea y obra. Cuadro más estimable, en la comparacion de unos con otros, será aquel que reuniendo todas las per-

fecciones técnicas posibles, represente la vida humana en sus más elevadas manifestaciones, lo que quiere decir, que, como ántes, el fin moral es en último término el legítimo criterio que debe emplearse para quilatar la valía de una pintura.

Afirmando lo relativo, afirmo una escala gradual de importancia y estimacion. Por eso pienso que la crítica pictórica no podrá ponerse de acuerdo consigo misma si no clasifica filosóficamente los lienzos para valorarlos luégo en conciencia. En arquitectura conócense fábricas que dentro de todas las legítimas proporciones, valen menos que otras que valen más: en escultura acontece lo propio; ¿cómo no habia de suceder esto mismo en pintura? ¿Son igualmente meritorios todos los actos del hombre y de los hombres todos? De ninguna manera. Hé aquí porqué el arte pictórico reclama como guia del perito y del observador, una clasificacion íntima que permita discernir la relativa belleza de cada cuadro. Séame tolerado el asentar que hasta ahora no se atribuyó á este elemento de crítica, para mí esencialísimo, toda la importancia que yo le asigno y que espero sancionará la opinion más imparcial y competente.

Atiende á algo más que á la forma la clasificacion que propongo: es fundamental y crítica, lo que denuncia sus alcances. Sin el auxilio del análisis, no sé caminar por el campo de la especulacion. Mi escasa ciencia, si es que tengo alguna, dicho sea en puridad y sin fingida modestia, débo-

la al filosofico sistema que sigo de examinar los hechos y cosas bajo todos sus aspectos, buscando sus relaciones en el tiempo y en el espacio. No llego á un juicio sintético, y en esto consiste mi metafísica, sino por el camino de la experiencia y de la induccion auxiliadas de mi memoria, mi fantasía y mi entendimiento. Necesito, pues, ver las cosas como se me presentan en sí y en relacion con las que les rodean; pesar todas las circunstancias prósperas ó adversas, mediatas ó inmediatas que á ellas se refieran; necesito, por último, quilatar la significacion, importancia y mérito de esa cosa, en la piedra de toque de la dignidad del hombre, ó más claro, de la cooperacion que esa propia cosa, sér ó acaecimiento preste, ó pueda prestar, al cumplimiento del destino humano. Si en esto existe error, no se dirá, al menos, que no es error noble y generoso.

Ni es el criterio para la clasificacion que sigo constante ni absoluto, sino mudable y relativo, aunque ateniéndose siempre á principios ciertos. Consisten estos en las relaciones de las obras de arte con la personalidad humana, ó lo que es lo mismo, en el grado de moralidad de que puedan estar dotadas. Hállome distante de querer proscribir definitiva y resueltamente el arte por el arte, cuya existencia en absoluto, despues de todo, paréceme imposible. Pienso que hasta la obra más caprichosa, más fantástica, menos docente, puede encerrar algo que la haga recomendable áun á

través de mi prisma antropológico. Proscribamos todo exclusivismo é intolerancia: el arte por lo bello, por la armonía de las líneas y colores, por lo fino y excelente de la hechura, por la vida y propiedad de la expresion, encierra méritos que no deben de ser menospreciados. Pero hay un grado superior en el arte pictórico, aquel donde la alteza del pensamiento, la provechosa y noble enseñanza, el fin grandemente humano se asocian á la forma más perfecta; este arte sin duda alguna es el que merece todos nuestros encomios y respetos. Vario es, pues, el arte, bajo una relacion superior de unidad, que debe servirle de móvil, sancion y meta.

Todas las producciones pictóricas podrian clasificarse en dos grandes séries aconsejadas por la crítica: obras realistas y obras idealistas. No quiere esto decir que no se compenetren á menudo estas dos esferas, mas siempre ha de resultar que en el fresco, lienzo ó tabla, domina uno de estos dos caractéres, que fija su tipo. Interesa por extremo semejante division, que desde el primer momento establece concretamente lo que llamaria la naturaleza de la pintura que debe ser examinada.

Entiendo por realismo no aquello que favoreciéndolo con el epíteto de grosero, condenan los sectarios, que no cultivadores ingénuos y reposados, de la filosofía espiritualista. Semejante grosería no existe en el concepto denigrativo en que se emplea.

Realismo, todo lo que tiene su ejemplar en la naturaleza, todo lo que en su conjunto ó en sus partes se descubre en ella por medio de los sentidos auxiliados de la razon. Figúrome el idealismo como lo contrario.

Cuanto, visto á buena luz, tiene realidad solo en la esfera de la imaginacion, aunque en sus elementos exista en el órden objetivo; todo lo que es producto de nuestra sensibilidad, memoria, fantasía, educacion y raciocinio. Realismo, el sol ardiente que alimenta la vida universal, la rosa fragante cuyos colores y aromas percibimos con los ojos y el olfato, el canto del ruiseñor que nos atrae, la madre en cuyo regazo sentimos verdadero bienestar, el tierno hijo que con sus brazos rodea nuestro cuello. Antes que sensacion moral y quei dea abstracta, y que emocion metafísica, el astro, la flor, los tonos, el perfume, la música, el cuerpo, nuestra madre, nuestro hijo son realidad, son materia admirablemente dispuesta, dotada y organizada, sin la cual no se producirian ninguno de los movimientos intelectuales ó afectivos que tanto enaltecemos.

Hay quien se atiene al realismo, y quien vive ajeno á toda concepcion metafísica, y sin embargo sabe apreciar el valor de las emociones que las cosas materiales le producen. El idealismo es el mundo interior, el mundo de la fantasía regido por la razon. La facultad de idealizar es uno de los más preciosos atributos de nuestra naturaleza. Unid la más exquisita percepcion sensible de

la realidad al idealismo más extremado y tendreis el verdadero genio, que se agiganta en la inmensidad de la historia. El gran arte pictórico es la conjuncion de estos dos elementos.

Hé aquí mi proyecto de clasificacion:

PINTURA REALISTA.

Cuadros de historia. . .	Acaecimientos de la vida civil ó religiosa de que los historiadores han escrito.
Cuadros de costumbres.	Escenas de la vida individual ó colectiva que no entran en el cuadro de la historia.
Cuadros icónicos.	Retratos de personas vivientes. Retratos en general. Tipos suministrados por el estudio directo de los diversos representantes de las razas humanas.
Cuadros de paisaje. . . .	Vistas terrestres y marítimas. Sitios históricos.
Cuadros de perspectiva.	Vistas urbanas, interiores, edificios.
Cuadros de variedades.	Asuntos tomados de la fauna viva ó muerta, y de la flora. Restauraciones arqueológicas figuradas. Reproduccion del mobiliario y de la indumentaria.



PINTURA IDEALISTA.

Cuadros liturgicos. . .	Todos los que tienen por objeto los misterios ó tipos convencionales de la religion, y no se refieren á los hechos positivos de la historia religiosa ó mitológica.
Cuadros alegóricos. . .	Toda clase de asuntos de pura imaginacion, emblemas, abstracciones, temas heráldicos, ilustraciones de la amena literatura, episodios legendarios, etc. etc.

Ya se alcanza que esta clasificacion se contrae al lienzo y á la tabla, en su caso, pero no á la pintura puramente decorativa de los edificios, á la escenografía, ni tampoco á las varias otras aplicaciones que pueden hacerse del arte de representar los objetos con líneas y colores. Y es definitiva en cuanto á los límites de cada grupo ó serie, no á la importancia relativa de cada uno, que cambia segun el momento histórico y el medio social en que se estudie.

No es la importancia del fin pictórico intrínseca y esencial, sino externa y adventicia concurriendo á determinarla diferentes condiciones y circunstancias. Por lo que mira al pasado, ocúrrense varios ejemplos demostrativos de esta verdad.

En Italia, durante los siglos X al XIII, predomina, casi con exclusion de toda otra, la pintura religioso-cristiana.

En la misma region, desde el siglo XIV al XVI, impera la pintura histórico-cristiana, litúrgico-católica y greco-romana mitológica.

En Holanda y Flandes priva la pintura de costumbres y el paisaje.

En España reinando Felipe II, Felipe III y Felipe IV, la pintura católica es la primera.

Domina la histórico-civil en la Francia republicana y cesarista.

Hoy el Norte, Suiza, Alemania, Dinamarca, Suecia y Rusia inclínanse del lado del paisaje. Pa-

recen los latinos preferir la historia y la religion, miéntras los pueblos de filiacion germánica ó anglo-sajona eligen las costumbres y la naturaleza representada en sus aspectos y escenas, y por los productos vivos ó muertos de la fauna y por la flora. Conviene que el crítico tenga presente esta observacion formulada despues de estudiar los museos de Europa más notables.

Difícil sería, sin embargo, trazar la carta artística de la parte civilizada del antiguo continente: suelen modificarse las aptitudes y tendencias de los pintores bajo el influjo de la educacion que reciben y de las circunstancias que les rodean; mas quizá no haya error en decir que de diez artistas españoles de mérito, ocho se dedican con preferencia á los asuntos históricos ó religiosos, á la vez que en Inglaterra, de esos mismos diez, cinco pintarán las costumbres, cuatro la naturaleza, uno la historia, ninguno la religion. Y el hecho tiene explicacion facilísima: es el protestantismo iconoclasta; la religion católica no sabria prescindir de la iconología: en España el Estado (la historia) hasta ahora lo ha sido todo; en Inglaterra (las costumbres), el indivíduo, casi siempre ha llevado la mejor parte; prepondera allí el sentimiento de la libertad, que afirma la autonomía del ciudadano en sí misma; seduce aquí la pasion de la igualdad, que trae el desordenado conato de crecer en preponderancia y autoridad, hasta identificarse con los autocráticos poderes que todo lo

regulan. En una parte míranse con aversion ó indiferencia privilegios y distinciones artificiales; en la otra se odian miéntras no se disfrutan, con títulos ó sin ellos.

Discurriendo dentro de las condiciones críticas de nuestra época, no debo emplear un criterio absoluto, sino el criterio europeo contemporáneo. Por eso al ocuparme de la clasificacion pictórica, juzgo las cosas con el criterio que me tengo formado de mi naturaleza, de sus leyes y fines. Claro es que el grado de importancia de cada grupo se relaciona con esta concepcion fundamental de que no quiero apartarme por ser el punto de partida más seguro para todos mis juicios. Y me refiero por de contado al pensamiento, dando como exacto que la obra reuna las perfecciones materiales ó técnicas necesarias.

Noto, pues, relaciones de mayor ó menor mérito entre los diversos órdenes, como las distingo dentro de cada órden, entre los diferentes productos que lo constituyen.

En cuanto al pensamiento, hay que considerar:

Primero: su importancia relativamente á la universalidad de los asuntos pictóricos.

Segundo: su importancia relativamente á las obras de su mismo grupo.

En cuanto á la hechura:

Primero: los méritos con relacion á los progresos generales del arte del dibujo, de la composicion y del colorido.

Segundo: la materia sobre que la pintura ha sido trazada y sus dimensiones.

Atribuyo consiguientemente mayor importancia á un cuadro de costumbres que á un paisaje, más á un cuadro de costumbres donde se figure un acto de verdadera abnegacion, que á otro reducido á mostrarnos cómo danzan los andaluces ó los derviches; prefiero un lienzo histórico á uno de mitología, y tocante á la forma, entre la dimension que abarque el tamaño real en cuanto el asunto lo consienta, y aquella donde aparezca reducido, opto por la primera, contando siempre con la excelencia de la obra. Puede una marina, una variedad, estar mejor pintada que el asunto más nobilísimo, y ser aquella preferible. La comparacion no es fácil en este caso, ni la eleccion dudosa.

Queda aún algo que apreciar: admítase la gradacion del mérito dentro de cada género; la gradacion de los géneros entre sí: resulta ahora que cada escala tiene su *mínimum* y su *máximum*, y en definitiva, que un cuadro de historia puede valer, en el concepto artístico, menos que uno de costumbres, menos que un retrato, menos que una perspectiva ó que un paisaje. No hay posibilidad, pues, de emitir un fallo absoluto sobre una obra pictórica: el mérito ó demérito de un lienzo es relativo y convencional, y hállase subordinado á muchas condiciones y circunstancias que no están precisamente en él, sino en el espectador.

V.

LA ADMINISTRACION Y LAS ARTES.

No es esta ocasion oportuna de discutir si conviene ó no á las artes y á los artistas la proteccion que el Estado les dispensa; esa proteccion es un hecho, y como tal, cumple á mi plan discutirla. El Estado, entidad abstracta, representada regularmente por un magistrado inviolable, por un ministerio con responsabilidad, y por una organizacion gerárquica que abraza todos los modos de ser y todas las esferas sociales, protege las artes en cambio de la disciplina á que las sujeta. Sostiene el Estado escuelas, expide títulos y diplomas, otorga derechos y recompensas; nombra y destituye profesores, abre certámenes, adquiere obras, permite ó veda la construccion de edificios, modifica los proyectos que los particulares le presentan, y exige condiciones previas para su ereccion. Tomando el nombre del Estado, el poder central

por sí ó por medio de sus delegados, Academias, comisiones, juntas y peritos, rige y sostiene las artes bellas, que constituyen una institucion social encarnada en el particular organismo del Estado, ocasionando no insignificantes gastos á la masa de los asociados. Siendo esto así, otorgándose á los artistas, en nombre de los intereses sociales, premios pecuniarios, medallas y condecoraciones, resultando de hecho que el arte es una institucion privilegiada, puesta al amparo del Estado, no parecerá extraño el querer sujetarla á la jurisdiccion de la crítica. Ya no es el arte, solo manifestacion individualista de la actividad humana, sino tambien elemento de enseñanza y cultura que el gobierno tiene, en cierto grado, en sus manos: conviene juzgarlo con sujecion á este doble carácter, cual producto del talento y del trabajo del hombre y como institucion social.

Ateniéndose el crítico al primer aspecto, su regla de crítica es la anteriormente establecida; no le es permitido rechazar en absoluto el arte por el arte, lo que le compete es atribuir á cada produccion su respectivo valor; mas tratándose del arte protegido y subvencionado por el Estado, ya es otra cosa: su fin entónces, tiene de necesidad que ser grandemente útil al progreso de la moral y de la educacion públicas, ó falta á su mision y no justifica los sacrificios que exige. Ampliaré mi pensamiento.

Pídese la quilatacion de un lienzo expuesto en

un certámen libre, por una sociedad de artistas de varia procedencia: no es el cuadro creacion de un pensionado, ni el Gobierno lo habrá de adquirir para los Museos nacionales, ni áun recompensará con una medalla al autor. Ese cuadro está incluido en las condiciones generales de la crítica.

Hállase el observador ante un certámen oficial. Levanta la Administracion el edificio, sufraga sus reparaciones, el artista ha estado en el extranjero á expensas del Erario, desempeña una cátedra, espera un premio y que le compren su obra el Ministerio de Fomento ó las Córtes. Hay además un Jurado medio oficial, medio profesional, pero no libre. Dado este caso, el lienzo será examinado con arreglo á los preceptos generales de la crítica, más los especiales que reclama su carácter. Justo es aplicarle la regla de su utilidad, oportunidad y mérito como obra docente. Pueden ó no concurrir en el cuadro las circuntancias apetecidas, y concurriendo, pueden ser distintas en importancia. Bajo esta relacion, un ramo de tulipanes, magistralmente pintado, no debe ser acreedor á premio, su significacion social es nula; pintárase el heroismo de Daoiz y Velarde, la abnegacion de los tripulantes del falucho *San Genaro*, que en la bahía de Cádiz salvaron á varios náufragos irremisiblemente perdidos sobre las rocas de la costa, y la crítica afirmaria lo contrario.

Una de dos, ó el arte puede vivir por sí, en libertad, con independencia completa del gobierno,

ó necesita la estufa de su proteccion. Si lo primero, el artista pinta lo que cree más conveniente, si lo segundo, el artista tiene que pintar lo que al comun de los asociados convenga en mayor grado. Pedir ó recibir encomiendas y grandes cruces, destinos y recompensas pecuniarias, engalanarse con el título de profesor de esta ó de aquella escuela, de esta ó aquella academia, y pintar despues y exponer obras baladíes, irracionales, sin pensamiento y sin trascendencia es un contrasentido. Paréceme que cuando en España, por ejemplo, hay millones de criaturas que no saben leer, sería más patriótico crear una escuela primaria, facilitar la instruccion á los habitantes de los campos, recompensar al que con menos medios adquiriese mayor instruccion, que no comprar cuadros que se recomiendan cuando más por la habilidad con que están pintados.

Debiera ser la enseñanza artística completamente libre y privada, y si el Estado queria fomentar el arte, lo cual no me parece descabellado, limitarse á anunciar certámenes concretos, haciendo que personas competentes fijasen los asuntos. De este modo, la comparacion del mérito respectivo sería más justa y equitativa, y los artistas ganarian mucho en la demostracion de sus respectivas facultades. Señalaríanse para ser trasladados al lienzo episodios grandiosos de la historia patria, actos de relevante virtud, acciones generosas y sublimes, y no se verian los Museos Nacionales

en alto grado llenos de producciones, que cuadrarian en la galería de un particular, no en el edificio del pro comun.

Compréndese que en esos mismos Museos se conserven las obras de los maestros antiguos, sin fijarnos en su carácter. ¿Pero se explica que en pleno siglo XIX gaste el Erario sumas considerables en cuadros místicos ó religiosos para colocarlos en una oficina, cuando su lugar propio era la nave de la iglesia ó los claustros del convento? ¿Diráse que la obra pictórica ni pide requisito alguno al local donde haya de exhibirse, ni la clase á que el edificio corresponde, fija la naturaleza de la pintura que haya de exornarlo? Calculo que no, y si así no fuera, quítense de la bóveda del Congreso de los Diputados las pinturas histórico-políticas que la decoran, y en su lugar pónganse los *Caprichos de Goya;* llévense floreros á los templos, y al Casino de Madrid la *Historia de San Bruno*, que se ostenta en las galerías de la Trinidad.

Al asentar estas ideas, hágolo no en son de censura, que fuera impertinente: hijo el desórden que en este ramo se nota de causas históricas y sociales, que no es dable desconocer, reclama tiempo y voluntad para ser corregido. A promover las distinciones y mejoras que la crítica más ilustrada reclama, es á lo que se dirigen estas líneas, no á formular vituperios, ajenos al honrado propósito que las inspira. Tiene el arte, como institucion, que ser progresivo, y bajo tal concepto necesario

es que se ponga de acuerdo con la justicia y la pública conveniencia. Toda la tolerancia que siento hacia el artista que se limita á su estudio y á sus medios, truécase en severa imparcialidad ante el artista subvencionado y protegido por la Nacion, y lo que del artista digo, amplíolo al arte, á su enseñanza, á sus museos. Para las inteligencias enamoradas de la armonía, nada tan enojoso como esos salones donde en ordenado desconcierto hállanse expuestos los lienzos más contradictorios, los asuntos más opuestos y antitéticos. No hay unidad en los tamaños, ni en los temas, ni en las dimensiones, ni en las escuelas. A lo sumo se agrupan las que parecen más semejantes, si ya no es que imperan las exigencias de la cronología.

¿Qué idea clara y perspicua obtiene el incauto observador que recorre alguna de esas galerías? ¿Puede darse cuenta de lo que ha visto? Han sido tantas y tan distintas las impresiones recibidas, que concluye por abandonar el local con la cabeza caliente y desvanecida. Antójasele que ante él ha estado dando vueltas por algunos momentos uno de esos kaleidoscopios de vívidos colores, que nos atormentarian de obligársenos á permanecer mirándolos por largo rato.

Es la pintura una ordenada armonía que se percibe por los ojos. Cada cuadro responde á un tono especial de esa belleza, tiene su ritmo y su claro oscuro. ¿Qué conseguiriais obligando á un aficionado al arte de los Beetoven y Donizetti á

asistir á la audicion de cuatro ó seis trozos de música distintos, ejecutados simultáneamente por uno ó muchos instrumentos? En los museos de Versalles he visto varias salas destinadas á la historia de Francia. Exhíbense los cuadros ante el espectador con sujecion á la cronología; de los tiempos que llamaríamos carlovingios pásase á la Edad media, las Cruzadas se suceden unas á otras, viene despues el Renacimiento, y por último aparece la Edad contemporánea, abarcando hasta las ultimas aventuras afortunadas del Imperio: plausible hallo el método.

Discurre el espectador por esas estancias asociando lo útil á lo agradable. Estudia sin esfuerzo, sin notarlo, los anales patrios; ve levantarse, animadas por el pincel, sus figuras más culminantes; aprende arqueología, indumentaria, política, arte militar, relaciones internacionales, conmociones populares, patriotismo y abnegacion. No se dirá que ese Museo no está justificado como institucion pública, ni que los sacrificios que exigió resultaron perdidos para el progreso de la cultura.

En general los Museos europeos, tanto los que se refieren al arte de los pasados siglos, como al privativo del momento que vivimos, son más que otra cosa grandes almacenes donde los lienzos se hallan colocados con sujecion á ningun método verdaderamente científico. Donde se quiso alardear de inteligencia, agrupáronse las obras de cada maestro, sin discernir que la crítica filósofica y la

conveniencia pública exigian que se agrupáran por épocas y por asuntos. La primera clasificacion en un Museo deberia ser, en mi sentir, la cronológica, y dentro de cada época la de los temas representados, pues estas divisiones responden á principios más fundamentales que no la que suele hacerse de escuelas y pintores. Seguiríase de aquel modo la marcha del arte, sus progresos, como idea y hechura, y á la vez se podria juzgar del mérito relativo de los cuadros expuestos, comparando los asuntos parecidos ó idénticos, entre sí, ó á lo menos las séries semejantes.

Dentro de cada série ordenariamos los cuadros por clases. Entre nosotros han dominado los asuntos religiosos é históricos. He aquí porqué, agrupariamos primero todos los lienzos litúrgicos, despues los históricos, luégo el retrato, el paisaje, etc. etc., obteniéndose que el Museo fuera una enseñanza viva y constante para el espectador, que adquiriria conocimientos de que hoy solo disfruta el inteligente á fuerza de tiempo y de fatiga.

Ni son, ni deben ser estas mejoras indiferentes al porvenir del arte, como institucion. Por eso quiero darlas publicidad, aunque en esbozo y con todas las debidas reservas, á fin de que se conozcan y discutan. Preciso es que los artistas y sus protectores se persuadan de una verdad. O el arte entra en las condiciones de la crítica filosófica moderna, ó su ruina es inevitable, segun que más adelante me prometo demostrar.

VI.

RELATIVIDAD DE LA BELLEZA.

Cité anteriormente dos asuntos, el heroismo de Daoiz y Velarde, la abnegacion de los tripulantes del *San Genaro*, afirmando que como pensamiento, ambos entrañaban verdadera importancia bajo la relacion social. Juzgando estos lienzos con referencia á ellos mismos, hallo que en todo caso, tanto de figurar en un certámen oficial como en una exposicion libre, pueden merecer sinceros encomios por su belleza. Si en el episodio de la vida marítima el artista ha elegido el momento de la accion más sintético é interesante, aquel en que el patron del falucho desembarca en el muelle gaditano, con los rescatados náufragos; si pinta la muchedumbre conmovida derramando lágrimas y rompiendo en vítores, miéntras algunos llevan al rudo contramaestre sobre sus hombros; si aparece éste tranquilo, como el que está acostumbrado á

luchar con el Océano; placentero, satisfecho y modesto; si además se ve á los libertados abrazándose á sus salvadores, y allá á lo léjos á la navecilla balanceando sobre las aún encrespadas olas su gallardo casco; si un rayo de luz rasga las nubes é ilumina el grupo principal; y si á la correccion del dibujo acompaña la armonía del claro oscuro, la sencillez de la composicion, la propiedad de los trajes y actitudes, la expresion de los rostros y ademanes; si hay unidad en el conjunto y las leyes de la perspectiva se han acatado; no es dudoso que el cuadro merecerá el dictado de bello, diciéndose que el artista ha conseguido comprender su idealidad.

Explícase la belleza de esta pintura por sí misma, aunque no se define, porque es indefinible. Es un juicio, una idea, un resultado complejo de que solo da cuenta el análisis. Nobleza de pensamiento, propiedad de la accion, verdad, movimiento, sentimiento local, del suceso y del color, hábil determinacion de los contornos; armonía en la entonacion, conocimiento de la perspectiva lineal y aérea, grandiosidad, originalidad, franqueza, gusto; hé aquí los elementos de que el artista ha usado para suscitar la sensacion de lo bello; hé aquí la belleza en su paleta, el resto toca á la sensibilidad, á la educacion estética y á la predisposicion del espectador. Esa belleza, que es convencional y relativa, será sentida por cada uno á su manera, en diverso grado y energía,

y hasta ha de haber quien no acierte á explicársela.

Se trata ahora del heroismo de Daoiz y Velarde. Hase elegido el momento en que con las manos enlazadas juran morir defendiendo la dignidad nacional; rodéanlos el pueblo y los soldados que les siguen, y al frente se distinguen las fuerzas invasoras prontas á acometerlos. Si el artista ha comprendido el asunto y goza de medios para figurarlo, no es dudoso que producirá en el espectador el sentimiento de la admiracion, y su cuadro será tambien bello. Aquel sentimiento será tanto más enérgico, cuanto el espectador, partiendo de que sea español, corresponda á una generacion más cercana al suceso. No es indiferente la distancia ó aproximacion á los hechos históricos. Cierto es que el tiempo embellece las cosas antiguas, rodeándolas de prestigio y misterio, mas no es ménos exacto que su interés positivo disminuye. No puede afectarnos en igual grado el heroismo de Numancia que el de Zaragoza, ni el triunfo de San Quintin, comparado con la batalla de Bailén ó de Wad-Ras.

Como siempre, la belleza de ese lienzo es relativa. Dentro de España no la sentirán todos con igual vigor, no ya por su temperamento, sino por sus opiniones políticas. Un afrancesado no habria de apreciarla en igual medida que un ardiente patriota. Fuera de España, para muchos sería por completo nula. Y aparte de esto, miéntras unos se fijarán en el acto representado, otros atenderán

únicamente á la hechura, aunque siempre será necesaria una educacion apropiada si han de discernirse las perfecciones morales ó técnicas de la obra. Sin un grado razonable de erudicion, no pueden interesar gran cosa los lienzos de historia, y téngase presente que este interés entra por mucho en la sensacion bella que se desea suscitar. No basta la sensibilidad, es menester conocer el hecho, ó por lo ménos la época en que se produjo. Por esto la belleza y el interés pictórico cambian segun los casos. Cada lienzo arguye una asociacion de ideas, conocimientos, doctrinas, recuerdos y opiniones, que combinándose concurren á formar nuestro criterio.

Comparados entre sí los dos asuntos que he elegido, el de costumbres y el de historia, como el primero se refiere á una perfeccion en que todos los hombres convienen, podrá ser comprendido por mayor número de espectadores. Figura el segundo una virtud más local, ménos frecuente: además el patriotismo tiene su parte de egoismo, y así lo que en España suele tenerse por patriótico, en Portugal se condena como atentatorio á la nacionalidad. No hace muchos años que un pintor peruano ó chileno, trazó un lienzo, tomando por asunto un episodio de la conquista de aquel país por los españoles: queria el hispano-americano escribir una censura contra la patria de sus mayores, y para ello puso á contribucion sus talentos y facultades. Produjo el lienzo entre sus conciudada-

nos torrentes de entusiasmo, entre nosotros habria producido desden y desabrimiento. Y sin embargo, aquí y allí era el mismo, solo variaba el criterio para juzgarlo. Que esta observacion no se menosprecie, siendo como es muy pertinente en la indagacion que nos ocupa.

Mucho de lo que he dicho sobre la pintura es aplicable á la escultura. Ahora, ampliando mi raciocinio, me fijo en la personalidad del artista. Proclámasele artista de genio, cuando realiza la belleza ideal, dándose de esta definiciones frecuentes, aunque siempre incompletas y arbitrarias. Asiéntase que la inspiracion artística viene de lo alto, que sin libertad las artes decaen, y el genio se agota ó descarría; enaltécese por otros el principio de autoridad, miéntras se anatematiza duramente la tiranía de las reglas. Háblase de estrechez de miras, lecho de Procusto, independencia, albedrío; y esto se escribe lo mismo del arquitecto que del escultor, tanto del músico como del poeta ó del maestro de pintura. Todos son iguales para nuestros críticos, todos necesitan fe de una parte, libertad de otra, para explayar las riquezas estéticas que atesoran en el alma.

No compararé yo al que compone un poema ó escribe seguidillas, con el que traza un lienzo ó esculpe una estatua; sin que menosprecie el dicho de Horacio que dijo lo que dijo, metafóricamente. Tiene cada arte sus principios, sus orígenes, sus reglas y sus fines, y no es cuerdo juzgarlos con

la misma ley. Segun sea el arte de que me ocupe, así concebiré al artista. ¿Cómo he de llamar artista al orador, en el sentido que doy á esta palabra, cuando la aplico á un arquitecto? ¿Cómo habria de permitirme equiparar una catedral con un drama ó una tragedia? Varía la belleza segun la ocasion con que se manifiesta, y nada hay de comun, bajo el concepto de que trato, entre la produccion literaria y la realmente artística. Tócanse una y otra en dos puntos, en su orígen y en su fin humanos. No es esta razon bastante para barajarlas y áun confundirlas. Con todos los productos de nuestra actividad sucede lo propio. Ni áun aproximo tanto las tres bellas artes, como hacen otros, que llegue á imaginar que son tres hermanas gemelas sujetas en todo á idéntica disciplina.

Si cada arte tiene su personalidad distinta de la ajena, con mayor derecho tiénela cada artista. Repito, que segun la índole de su trabajo, así me lo represento. El arquitecto, por ejemplo, es el profesor que conociendo las matemáticas, las ciencias físicas, en cuanto es necesario, el dibujo, la naturaleza de los materiales, la historia de la arquitectura, y sus estilos, labra edificios sin olvidar el lado económico, que es por demás importante. Como primera condicion, pídesele que comprenda la necesidad que debe satisfacer la fábrica, esto es, su pensamiento generador. Quiérese una escuela primaria; explícasele de bulto el deseo, y

hasta se le fija el coste aproximado que ha de tener: el arquitecto que la construya con mayor solidez, método y economía; el que distribuya mejor sus oficinas, y en los adornos de que sea susceptible, se muestre más espontáneo, ingenioso, sencillo y feliz, será el más competente y el más hábil. No es escuela, sino teatro lo que se necesita: si á las anteriores condiciones se agregan la grandiosidad del conjunto, la amplitud de las formas, la riqueza y gusto de la ornamentacion; si en realidad resulta armonía de las partes con el todo, y si utilizando los conocimientos adquiridos, sabe dar al monumento toda la posible novedad, entónces afirmarémos que ese arquitecto tiene genio, que ha estado inspirado, que su concepcion reune las bellezas propias de la serie á que pertenece.

¡Cuán distintas son nuestras exigencias para con el escultor! Aparte del dibujo y de la geometría, de las leyes de la perspectiva y de la anatomía, me contraigo al estatuario que es el escultor por excelencia, pídensele conocimientos en historia y arqueología. Necesario es tambien que conozca el corazon humano, para que pueda expresar los afectos, y que se haga cargo del carácter que ha de tener su estatua ó relieve. Admirable es en tal sentido, la estatua del egipcio Ka-emke, que presupone en el escultor conocimientos, sensibilidad, genio y gran inspiracion. Recomiéndase no solo por el modelado, sino por la

naturalidad de la posicion y de los movimientos, la pureza del contorno, el plegado de las ropas y sobre todo, por la manera como está tallada la cabeza, y por la expresion del semblante. Cerca de esta maravilla, que cuenta sobre seis mil años, bien puede colocarse *la Escena del Diluvio* ántes citada, que es obra de nuestros dias.

Para nada tiene presente el arquitecto la naturaleza, ni el hombre; sin el auxilio del uno y de la otra, esto es, sin seguirlos ó imitarlos, no se concebiria la estatuaria.

Casi lo propio acontece al pintor. Otros son sus medios, como otros sus estudios y sus fines. Tambien conoce las leyes de la cantidad y del espacio; tambien debe ser perito en el dibujo, mas su arte pide conocimientos profundos en la perspectiva aérea y lineal, en los colores, en anatomía y en fisiología. Y trás esto ha de saber el pintor lo bastante en historia natural para pintar las flores y la fauna cuando sea necesario, y su erudicion histórica y arqueológica ha de superar en mucho á la del escultor. ¿Qué diré de lo que al pintor se exige en punto al corazon humano y á las costumbres?

Prefiere la escultura la figura humana aislada, á lo más se decide por el grupo; sigue la pintura opuesto derrotero, su fuerte es la composicion. Un cuadro bien pensado y ordenado es por esa sola cualidad una recomendacion para su autor. Resumió éste los adelantos técnicos de sus antece-

sores, eligió un pensamiento digno, desempeñóle con apetecible perfeccion; hubo de dibujar las figuras con cierta elegancia, gracia y ajuste que no suele hallarse en la naturaleza; sintió el color, entonó las tintas, concertó el claro oscuro; no es dudoso, la opinion ceñiràle la corona del premio.

Dispone el artista pictórico de mayores medios que el estatuario, tambien se le pide mucho más: la pintura del tiempo y del sitio en que el hecho ocurre, la expresion acabada de los afectos que conmueven á sus personajes, la rigorosa armonía del colorido, la sábia distribucion de las luces, la exactitud en los detalles y la convergencia de la accion en un solo punto.

Despues de este análisis no será mal visto que insista en rechazar la legitimidad del criterio absoluto para discernir el mérito relativo de las obras arquitectónicas, esculturales y pictóricas. Ni aparece menos justa la division fundamental que establezco entre la belleza de un edificio, la de un relieve y la de un lienzo. Sirven, deben servir las tres creaciones la causa del progreso individual ó humano, mas cada una á su manera, con distintos elementos y por veredas muy apartadas. Todo en ellas es distinto: necesidad ó móvil creador, medios de ejecucion, medios expletivos, carácter, naturaleza, fines, importancia, resultados. Césese, que ya es hora, de hablar de una belleza metafísica, absoluta, abstracta y existiendo á la vez por sí misma, que se manifiesta en las creacio-

nes de las tres nobles artes; siendo una en su esencia aunque vária en sus modos; semejante tipo no existe, semejante patron es pura fantasía, lo que existe es la belleza de un edificio, de una estatua ó de un lienzo, dentro de las circunstancias y condiciones que pueden hacérnosla perceptible.

VII.

LA INSPIRACION.

¿Qué hay de exacto y positivo en lo que se dice sobre la inspiracion? ¿Qué descubre la experiencia y el análisis psicológico y fisiológico? Entiendo por inspiracion cierto modo de la sensibilidad, cierto eretismo de ella y de la fantasía, que dada la persistencia reflexiva del artista, influye grandemente sobre el talento, realzando sus facultades en direccion determinada. Toda inspiracion es terrena, adventicia, concurren á hacerla posible el mundo objetivo y el subjetivo, esto es, las influencias externas, la propia capacidad sensible y la natural predisposicion, extremada por el cultivo, á concebir las cosas de una especial manera. Acude la inspiracion creadora ante el espectáculo de la naturaleza, en presencia de los acaecimientos, escuchando su narracion, leyéndola y figurándose la realidad.

No tiene nada de sobrenatural ni ontológico la inspiracion de Rafael. No bajó el célebre artista de las nubes por arte de encantamento, ni salió armado de paleta y pinceles de la cabeza de Júpiter cual Minerva. Es Rafael la personalidad privilegiada, donde encarnan los esfuerzos, tentativas y cualidades de los pintores más granados de su ciclo. Goethe ha escrito: «Hombres como Rafael no se sostienen derechos sobre el suelo sin raíces. Tiénenlas en la antigüedad y en las obras maestras que les han precedido.» En un libro, que escribí hace años, incluí estos pensamientos: «El genio no inventa. Su mision es recoger gérmenes similares, que flotan en la atmósfera moral de su tiempo, asociarlos, acercarlos, reunirlos, inspirarse en las corrientes más recias de la opinion, y fundir sensaciones, conocimientos y juicios en el molde de su talento, para producir la nueva obra que aparecerá marcada con el sello divino de su personalidad.» Esto mismo afirmó Goethe con pluma mejor cortada, y otro crítico ha añadido: «¿Veis ese maestro? pues siempre hallareis que ha condensado las cualidades de sus predecesores.»

No hay pintor ni escultor sin filiacion artística. La primera fuente de la inspiracion es ese orígen, ese tradicional torrente de ideas y pensamientos, que un instante forma remanso en torno de una capacidad privilegiada. Los maestros cuyas obras contempla, hé aquí los primeros que aguijonean las facultades, las aptitudes del artista, los que

despiertan la llama de su inspiracion. Y este influjo no es impalpable, abstracto y metafísico, es positivo y real, es la percepcion directa en sus lienzos de las bellezas técnicas que los recomiendan, por medio del sentido de la vista primero, y de la sensibilidad racional en seguida.

Viene despues el mundo externo con sus influencias, siendo otra ocasion para que el artista se inspire: el clima, la atmósfera, el aspecto de los campos, sus perspectivas grandiosas ó concertadas, las escenas que las leyes físicas dispusieron, los mil accidentes y complicaciones de la vida, he aquí los agentes que pueden hacer brotar el fuego de la inspiracion.

Inspirar, en el sentido metafórico en que esta palabra se emplea, equivale á comunicar, transmitir, introducir entusiasmo, fuego, luz y vida en la imaginacion.

Convenido: denota la frase una accion, presuponiendo un agente y un paciente, el inspirador y el inspirado. Los maestros que le han precedido, la naturaleza, la humanidad, la vida entera, constituyen los móviles que inspiran al artista.

Ocúrresenos hablar de la inspiracion ante una estatua ó un cuadro. Entónces, admirando sus perfecciones, decimos que el artista estuvo inspirado en el momento de concebir su asunto y durante su ejecucion. Si estudiamos el proceso de la la obra, descubrirémos en qué consiste la inspiracion.

Ha concluido el artista su aprendizaje técnico, hállase en disposicion de obrar por sí: ó le piden un cuadro, dándole el asunto, ó pinta el que más se conforma con su gusto. En el primer caso, el pintor no hace más que traducir con líneas y colores el pensamiento ajeno, pero en la composicion y ejecucion del cuadro muéstrase habilísimo é inteligente. Puso para ello á contribucion su pensamiento y además su gusto y su imaginacion. ¿Qué hay en esto de sobrenatural? ¿Dónde está el ser invisible que le ha sugerido el pensamiento feliz de la obra, dónde la oculta fuerza que ha avivado las potencias de su alma y las disposiciones de su organismo? Todo aquí es real objetiva ó sujetivamente considerado; la inspiracion es unidad, verdad y armonía. Supo el artista pintar lo que se deseaba y como se deseaba, y este saber lo adquirió mediante su capacidad orgánico-psicológica y sus estudios. Luego cuando un artista siente, percibe, conoce, imagina, piensa, combina y produce obras de mérito, ese artista goza de inspiracion, está inspirado. Y cuando pinta magistralmente aquello á que le inclinan su sensibilidad, medios, circunstancias y gusto, entónces se extrema esa inspiracion, que en definitiva no es más que el nombre de una cualidad contingente esparcida por el lienzo, parecida á la perfeccion ó á la belleza, si no es esta misma belleza y perfeccion.

Reflexionando sobre el genio y la inspiracion, no procede el representárselos como conceptos ab-

solutos metafísicos. No son el genio y la inspiracion del arquitecto, los del escultor ó el pintor, Uno y otra se diferencian segun el arte sea, y dentro de cada arte segun el género de la obra.

El fin de un edificio es más práctico, su utilidad es más directa y positiva que la de un paisaje ó un relieve. Un arquitecto inspirado será aquél cuyo edificio responda mejor al deseo que lo pidió, al destino que ha de dársele, á la necesidad que lo engendra. Solidez, buena distribucion, grandiosidad, ornamentacion apropiada, convergencia de todos los elementos en un solo punto, la utilidad de la fábrica, hé aquí los caractéres que ha de reunir el edificio para que se diga que su autor estuvo inspirado.

No tienen siempre presentes escultor y pintor, el fin útil, directo y reconocido de sus productos, y además esa utilidad no es la del edificio. A veces se esculpen y pintan obras inmorales, que en vez de enaltecer la humana dignidad la degradan, ó que nada significan fuera del círculo del arte por el arte, esto es, por la perfeccion de la forma.

Inspiran al pintor la naturaleza y la atmósfera moral de su tiempo; para el arquitecto la naturaleza está muda, y en cuanto á lo segundo, atiende ante todo á las necesidades materiales de sus conciudadanos. Construyendo un teatro, la estacion de un ferro-carril, un viaducto, un museo, hasta un templo, satisface segun su criterio, necesidades

del órden físico; solo cuando levanta obeliscos, pedestales, y adviértase que aquí se introduce más ó ménos en el campo de la escultura, es cuando concurre á la satisfaccion de necesidades del órden moral.

La ornamentacion arquitectónica es, escultorica ó pictórica, realizándola el arquitecto pide auxilio á las otras artes. El friso que enriquecen la fauna y la flora; los medallones que adornan el recuadro, la cartela ó el pedestal; las gárgolas y ménsulas con figuras fantásticas ó simulacros humanos, son servicios que el escultor presta al arquitecto, como los mosáicos y frescos, auxilios procedentes de la pintura.

Para el escultor, la fisiología y la psicología son preciosos veneros de inspiracion, guias de que no debe desprenderse. Sube de punto la importancia de estas ramas del humano saber en el estudio del pintor. Uno y otro en la proporcion debida, atienden á las pasiones que nos conmueven, porque el escultor y el pintor sobre todo, ansían fijar los fenómenos humanos: labra el arquitecto sus edificios, guiado mayormente por las necesidades reales y concretas de la vida.

Atribuye capital importancia el estatuario á lo grotesco, á lo dramático y á lo trágico en la historia. En estos manantiales inspírase á menudo el pintor; pondera además los movimientos del cuerpo y del ánimo, lo patético, pues goza de medios expletivos de que el escultor carece. La suma

expresion artística solo se realiza en el lienzo donde se halla la figura humana.

Si la inspiracion, como concepto abstracto no es lo que dejo explicado, confieso mi incapacidad para comprenderla y representármela.

VIII.

DE LA LIBERTAD EN LAS ARTES.

Surge fatalmente ahora un nuevo problema, que se refiere á la libertad de que goce el artista al inspirarse y al producir. Cuadra á mi plan el ventilarlo.

¿A qué libertad se alude, es interior ó externa, moral ó política, social ó legal? ¿Se quiere hacer referencia á las reglas convencionales sostenidas por la tradicion académica, ó á la tiranía que el voto de las muchedumbres ejerce sobre el ánimo del artista? Nunca se responde con claridad á estas preguntas. Háblase abstracta y metafóricamente de la libertad en las artes, declámase hasta el exceso, y nadie se entiende. Defienden unos la libertad, dicen otros que es licencia, y ni estos ni aquellos tienen para nada presente lo real; esto es, lo que ocurre en el taller de los artistas y lo que aparece de sus lienzos, doble campo donde deberia de es-

tudiarse con fruto el tema. Encerrarse en su gabinete, abrir libros de estética metafísica, consultar el sistema filosófico espiritualista, idealista ó ecléctico que enamora, arreglarlo todo, cortando aquí y añadiendo allí, en el patron de una creencia ú opinion religiosa, concordándolo hasta con lo que piden las particulares conveniencias del crítico, antójaseme caminar contra lo justo, ó por lo menos emprender tareas que poca influencia habrán de ejercer sobre los hechos.

Léjos está el artista de ser como quiere el filósofo; siempre es como es: observémosle, pues, hasta descubrir la libertad de que disfruta ó la esclavitud que sufre, á fin de sostener la una, si nos es permitido, ó de anular la otra, si á tanto alcanza nuestro imperio.

Comienzo por darme cuenta de mi idea de libertad: capacidad para ejecutar algun acto, y á la capacidad virtud, posibilidad de realizarlo. Esta capacidad tiene un doble aspecto: físico-intelectual y moral. Tengo manos y talento para pintar un cuadro, capacidad físico-intelectual. Permítenme pintarlo las leyes, las costumbres y la tradicion teórica; capacidad moral. Aquella está en mí, ésta en la sociedad á que pertenezco. ¿Han gozado siempre los artistas de esta doble libertad?

Sujetábase en las antiguas civilizaciones la construccion de los templos á los preceptos litúrgicos. En el Egipto y en Grecia, cuyo pasado se conoce bastante, el arquitecto movia su mano bajo

la tutela del hierofanta, cuando este mismo no era el constructor. Tenia el edificio por única mision la religiosa, y nada tan natural como que se satisficieran sus particulares exigencias. Todo estaba reglado y previsto, desde la materia, desde el aparejo hasta el simbolismo. Ni era secundario en el templo egipciaco el pylon y la esfinge, el lotus y la cruz ansata, sino partes principales que concurrian al fin armónico: algo significaba el templo *subdio* en Grecia, como en la Basílica constantiniana el pronaos, el puteal, el triforio y el ábside, y en algunas iglesias de la Edad media la columna que dividia el ingreso en dos entradas de iguales dimensiones. El arquitecto ni es libre ni esclavo, no hace más que conformar sus fábricas á las exigencias que las justifican. En el mundo moderno, el dia que el monje deja el compás y la escuadra para poner uno y otra en manos del láico, éste, sin olvidarse de la liturgia, altera las formas arquitectónicas, pasa del estilo monacal ó románico á la ojiva, asocia elementos divergentes, pide riqueza á todas las arquitecturas que conoce, modifica la ornamentacion, altera el simbolismo y hasta escribe en frisos y capiteles, atrevidas sátiras contra la Iglesia.

¡Qué mayor libertad que la que goza en España el alarife mahometano, que extiende el exuberante exorno asiático-islamita, sobre el fondo cristiano del templo ó de la estancia palaciega! ¡Qué mayor testimonio de su independencia que esa mara-

villosa manera, conjuncion de dos civilizaciones, de dos dogmas encontrados, de dos razas enemigas, que se realiza en nuestra patria con la fábrica mudejar!

Sin libertad, no habria podido, la mano que esculpió en la iglesia de S. Sebaldus de Nuremberg un monje y una religiosa, colocarlos en actitud asaz indecorosa. Vése en la iglesia de Brandenburgo, un zorro revestido de los ornamentos sacerdotales, que predica á una piara de gansos; en la catedral de Berna he contemplado á un pontífice en el infierno; en la de Estrasburgo, frente á frente del púlpito, hállase una procesion de animales, miéntras ocupa el altar un asno que dice misa; en la de Upsala, en un capitel de las columnas que rodean el presbiterio, la sátira traspasa los límites del decoro y de la más vulgar decencia. ¿Diráse que eran esclavos los artistas que se permitian esas inconveniencias?

Investigaciones eruditas han patentizado las grandes franquicias y prerogativas de que disfrutaban los constructores de las catedrales (francmasones) durante la Edad media y principios del Renacimiento. Cultivaban los francmasones por sí mismos la ciencia y la teología, y su ortodoxia apartábase con frecuencia de la del clero. Llevaba el mason sus símbolos y los esculpia en el templo; y conocedor de la corrupcion de la gente de sotana, solia castigarla allí á su manera, y sin que hubiese poder que se lo estorbase. Hállanse sus

críticas en los sitios más privilegiados, y en los mismos hasta se descubre, cual sucede en la iglesia de Doberan, el triángulo masónico: otras veces, testigo la catedral de Würzburg, las famosas letras J. y B. campean á la vista de todos, y no faltó quien labrando las imágenes de Jesús y de sus apóstoles en la última cena, les diera la actitud tan conocida de los masones.

Como durante la Edad media, arquitecto y escultor se compenetran, todo lo que de aquél digo es aplicable á éste: la escultura no se aparta del muro. Arquitectura y escultura respiran la atmósfera creada por el misticismo, y no se sustraen á su influjo. Casi lo propio acontece á la pintura; pero esa disciplina, ántes legal que moral, no perjudica al artista, que es hijo de su tiempo y camina de acuerdo con él.

Ocasiona la preponderancia teocrática en nuestra patria, que el Santo Oficio asuma la facultad de vigilar toda obra pictórica. Consta que Pacheco ejerció esta inspeccion por encargo del severo Tribunal, y forzoso es convenir en que nada era por aquel entónces tan lógico y necesario. Dirigiéndose la pintura principalmente á decorar los templos, no debia permitirse que artistas mediocres embadurnáran telas con simulacros grotescos, extravagantes y contrarios á los preceptos todos de la iconología. Mas aparte de esta provechosa tutela, no hallo que se ejerciera ninguna tiranía legal sobre los profesores de las tres bellas

artes. Ni tampoco advierto que, áun existiendo una excesiva tiranía política, el arte dejára de florecer lozano en las direcciones más propias y adecuadas al carácter de la sociedad contemporánea. Mucho podrian echar de menos como ciudadanos, Murillo, Zurbaran y Roelas, por lo que hace á España; mas no por esto dejarán de pintar obras inmortales. Rafael trabajaba bajo la autocracia pontifical; Ghiberti esculpió las admirables puertas del Bautisterio de Florencia, cuando la dictadura de Cosme de Médicis, y al tocar aquella á su ocaso con el hijo de Juan el de las Bandas negras, Benvenuto Cellini esculpe su célebre estatua del *Perseo*. Ni se gozaba entre nosotros demasiada libertad, que digamos, al concebir Herrera el templo escurialense, ni eran grandemente respetados los derechos humanos en los momentos en que Velazquez, con una libertad que contrastaba con la funesta política que expulsaba moriscos y quemaba relapsos, pintaba sus magníficos lienzos. La verdad es que el despotismo en la historia no fué contrario á las artes, que se acomodaron á servirlo humildemente.

Ha pesado sobre el artista, y esto es incontestable, el influjo de la sociedad con sus preocupaciones, creencias, gustos y doctrinas. No pudo en este concepto el pintor olvidarse totalmente del momento histórico en que vivia. Las necesidades sociales, las esperanzas, las pasiones de las muchedumbres sirvieron de norte á su ingenio, mas no

debe esto llamarse esclavitud: es la natural y necesaria relacion que existe entre el artista y su tiempo. ¿Habria podido Polignoto pintar las tablas místicas, trazadas por los primitivos maestros de Colonia? De ningun modo. Pintaria el artista griego el Olimpo pagano, como los segundos pintaban el cielo del Cristianismo. Siempre, en todos los tiempos, bajo todos los climas, las artes reflejaron el medio social en que alentaron, como podian y debian reflejarlo. La pintura con Murillo, Cano, Zurbaran, Ribalta, Rizi ó Coello, consérvase pura en medio de la corrupcion de la corte, es transunto fidelísimo de la fe religiosa que anima á nuestros padres. ¿Quiere darse mayor libertad? Gózala y muy grande, cuando endereza el rumbo hácia las alturas de la religion, que brilla con claros resplandores, y se aparta del oscuro nivel donde toda concupiscencia y liviandad tienen asiento.

Vive el artista entre aquellos favoritos y encumbrados que despotizan el país; turba multa de tiranuelos, mercaderes de sangre humana, entrometidos, ambiciosos, avaros, rapaces, infcuos y soberbios (1), y sin embargo no se prostituye.

No se suponga que, en mi opinion, las instituciones políticas, sociales y religiosas, las primeras sobre todo, no influyen en la produccion artística. Nada de eso: rechazo sí el fallo de que sin libertad

(1) *Fernandez Guerra:* Algunos datos nuevos para ilustrar *El Quijote.*

el artista no puede explayar su genio. Como toda proposicion absoluta, esta resulta falsa. Grandemente influye la organizacion política y social en el ánimo del artista, mas esa influencia es general y abarca la totalidad de los asociados. Léjos el artista de oponerse y contradecir las tendencias más dominantes, procura acomodarse á ellas y hasta halagarlas, hallando en esto precisamente su conveniencia. Y si por acaso ocurre lo contrario, si el artista se llama Courbet y está en guerra con cuanto le rodea, ¿quién duda de que es libre, y de que á pesar del Estado y de la opinion más extendida dará á sus facultades el giro que estime más prudente?

Sométese el artista voluntaria y conscientemente á la tutela social, y cuando le place contradecirla, ejecútalo sin otro riesgo que no encontrar compradores para sus lienzos en la generalidad de los aficionados ó en los gobiernos.

Pesa otra influencia sobre el artista: la escolar, la de su maestro y la del Estado, que sostiene cátedras, pensiona y otorga medallas. Las reglas técnicas son tan necesarias al artista como que sin ellas no se robustecen las aptitudes y naturales disposiciones. En cuanto al Estado, no deploran los artistas su patronato, ántes lo apetecen y con empeño lo solicitan. ¡Tiranía de las reglas! ¿Qué se quiere decir con esto? ¿que las reglas son nocivas al genio? Error profundo. Sin su disciplina, el genio concluiria en la extravagancia. Pero es nece-

sario penetrarse de que la regla no es otra cosa que la experiencia técnica y científica que el maestro experimentado trasmite al discípulo. No dañan las reglas al talento, ántes le vigorizan, encauzan y robustecen. Divídese la total vida del artista en dos períodos principales. Aprendizaje y maestría. Miéntras aprende, recibe los consejos del preceptor que le inicia en los secretos de la profesion; y cuando el jóven se siente con fuerzas para caminar solo, rompe aquellas ligaduras, lanzándose en la voragine de la vida, sin otro guia que su propio albedrio. En la puerta del estudio concluye la autoridad del maestro. Una vez en el mundo, árbitro es el artista de seguir el rumbo que más le plazca. Si se trata de un pintor mediocre, encogido, adocenado, sin facultades, sin generosa ambicion, sin sensibilidad, ni entusiasmo, vivirá atenido siempre al precepto, será un mero copista; si ese pintor se llama Velazquez olvidaráse pronto de la manera del maestro, aunque este se llame Francisco Pacheco. Pueden las reglas ahogar á las medianías: el genio las utiliza, ó se sobrepone á ellas en cuanto puedan tener de perniciosas.

Dadas las condiciones de la vida moderna, pienso que un régimen adecuado á las leyes de la humana naturaleza, un sistema que descanse sobre la justicia, considerada tanto en su concepcion y en sus fundamentos antropológicos como en sus desarrollos necesarios, ha de favorecer el florecimiento de las artes, favoreciendo el de la ciencia,

y la dilatacion del bienestar y de la cultura. En este caso el artista, que ante todo es ciudadano, inspirándose en los sentimientos de sus contemporáneos, aspirará á imprimir nobleza y elevacion á sus cuadros; procurará conquistarse el público aplauso mostrando espontaneidad, talento, finura, y gusto, y si la naturaleza de su obra lo permite, alentará con ella á los buenos y castigará la malevolencia, el vicio y la trasgresion moral.

Ni pintará el retrato del réprobo aunque triunfe, la faz de la meretriz en auge, ni la escena dibujada por el dolo ó la lascivia. Respetándose á sí propio para que la crítica le respete, sentirá su propia dignidad, y no atentará á ella por nada ni por nadie. Aspirará el arte en sus manos á ser docente, á enaltecer la virtud, y á condenar el vicio, único modo de que encaje en las condiciones del humano progreso. Pero si hace esto, no debo ocultarlo, expondráse quiza á visibles riesgos. No priva el arte severo que morigera, sino el que recrea. Y además falta la demanda, no hay ya órdenes monásticas que pidan colecciones de cuadros, no existen los capuchinos que se llevaron á sus claustros á Murillo para darle allí trabajo durante muchas semanas; hasta escasea quien goce en reanudar las tradiciones de aquellos egregios Mecenas, que se llamaron Médicis, Albas, Mendozas, Bazanes y Villahermosas.

¡ Qué remedio! A medida que avanza el tiempo, la valía social de la pintura y de la escultura se ha-

ce más problemática, convirtiéndose en artes más que otra cosa, de puro lujo. ¡Si siquiera tuvieran importancia religiosa! Ilusion generosa del deseo! Antes lo aseveré, la sociedad ha bajado los ojos: ya no los tiene fijos en el Empíreo, sino en la tierra, buscando aquí la dicha que ántes creyó descubrir en las alturas. Flaquea la pintura religiosa, como que la fe está vacilante y no inspira á las muchedumbres.

IX.

DEL PRINCIPIO DE AUTORIDAD EN LAS ARTES.

Trae implícitamente el problema de la libertad el de la autoridad. ¿Existe semejante autoridad? ¿Cuál es su naturaleza? ¿Cuáles sus límites? ¿Dónde reside? ¿Quién sanciona sus fallos? ¿Es una realidad, ó una abstraccion?

Segun Covarrubias, autoridad significa estimacion, gravedad, eminencia: autorizar una cosa vale tanto como aprobarla, confirmarla el hombre que tiene crédito. Responde esa definicion á la idea que los antiguos se tenian formada de la autoridad. Consistia esta en una preeminencia, que adornaba al que se distinguia en la vida por su honradez y su ciencia, por sus méritos, su carácter y sus honores. Afirmó Séneca que la autoridad era siempre característica de la ancianidad. Añadió Aristóteles que las más antiguas fuentes de la autoridad fueron personales y que el tipo se hallaba en la su-

premacía paternal. Así aparece confirmado por la historia más arcáica. Entre los antiguos, la autoridad estuvo confiada á los más ancianos, á los más experimentados, á los más sabios, á los *gerontes* (de *geras*, ancianidad), en Grecia; al *Sanedrin* (de *zaken*, anciano), entre los hebreos; á los *seniores populi* (de *senex*, anciano), en Roma, reconociéndoseles el derecho de guiar á los más noveles é inexpertos. Era la autoridad un don que emanaba necesariamente de la mayor experiencia, pericia, y firmeza, dábanla los años, los servicios, la ejemplaridad de la vida, la limpieza de los pensamientos, la pureza de las obras y lo bien encaminado de la voluntad.

Resulta que la historia niega la autoridad como principio abstracto y metafísico, segun se sostiene ahora por los publicistas é ideólogos, para concluir que la autoridad es impersonal, delegada y que no es independiente de las condiciones individuales del que la ejerce.

Puede afirmarse que en bellas artes se desconoce la autoridad á la moderna, esto es, la impersonal ó delegada. Escasa es la intervencion de las Academias en la enseñanza, y aquella se refiere más que al tecnicismo á la disciplina escolar. La autoridad es personal, la dan los conocimientos, la pericia, el crédito reconocido y aceptado, el éxito y el aplauso público. El profesor oficial, esto es, impuesto por el Estado, que carece de estas condiciones, carece tambien de autoridad artística, y poco

importa que adorne su cuello con una medalla académica si no le adornan los méritos que la opinion pide para acatarle. Escuchará el discípulo sus lecciones, le guardará los debidos respetos; pero si el mundo artístico no le reconoce crédito personal, ni el discípulo le tomará por modelo, ni hará más que recoger de sus lábios la exposicion de aquellas reglas fundamentales que no proceden de él precisamente, sino de la experiencia acumulada por los siglos, escrita en libros y justificada en obras.

Lo propio sucede con las Academias: sus indivíduos deben gozar de la autoridad necesaria para fallar en los casos en que se desea conocer su juicio. No es su mision dirigir la enseñanza, sino decidir si un lienzo dado está ó no dentro de las condiciones que se exigen para premiarlo. Si ese juicio no encarna en el asentimiento de los inteligentes, podrá traer resultados en las regiones oficiales, mas el veredicto público condenará lo que la corporacion docta ha recompensado. Y lo mismo acontece con los Jurados especiales que se nombran con ocasion de las exposiciones artísticas nacionales. No siempre sus miembros reunen las circunstancias precisas para que sus juicios sean considerados como buenos, solo porque de ellos proceden. En la organizacion de estos tribunales entra por mucho el exclusivismo, el compadrazgo y el acatamiento á las prerogativas oficiales. Son los Jurados cuerpos heterógeneos, sin unidad ni auto-

ridad, y sin el prestigio necesario para imponerse.

Conviértense las sesiones del Jurado en borrascosas luchas, las tendencias se chocan, cada uno aspira á sacar triunfantes sus gustos particulares ó sus protegidos, y como consecuencia definitiva, se registrá que la opinion pública contradice con frecuencia sus fallos, y que los contendientes del certámen, que no fueron favorecidos, ponen el grito en el cielo, clamando contra la injusticia que con ellos se ha cometido. Háblase entónces de parcialidad, favoritismo, falta de carácter, ignorancia y estrechez de miras, y los jurados anuncian que no volverán á aceptar el espinoso cargo con que se quiso favorecerles.

Semejante espectáculo se reproducirá cualquiera que pueda ser el sistema que se siga en la eleccion. Hace bien el gobierno en reservarse cierto número de votos, representados por empleados y académicos, pues no sería justo que tratándose de recompensas que sufragará el Estado, los interesados fueran los favorecedores y los favorecidos. Solo se remediaria el mal cambiando radicalmente el carácter de las Exposiciones.

Dividiríalas yo en dos partes. Una libre; en ella expondrian los artistas sus obras sin derecho alguno á medallas ni certificados; sería su único conato presentarse ante el público aspirando á la popularidad y al aplauso. No figurarian en la otra más que los artistas que hubiesen concurrido al certámen concreto, anunciado préviamente. Diri-

gido este concurso á favorecer el arte docente, el arte como institucion social, consistiria principalmente en cuadros de costumbres y de historia, de dimensiones precisas y asuntos señalados por hombres autorizados. Tambien figuraria en él la naturaleza representada por el paisaje real no imaginario y por otros lienzos científicamente elegidos de antemano. De este modo, sin destruir la libertad del artista se le guiaria cuerdamente, encauzando sus facultades y estimulándolas con la lucha y el premio, y no se daria el tristísimo espectáculo que hoy presenciamos, de ver á pintores de mérito, pero sin gran discrecion, que eligen como tema asuntos ridículos ó menguados, que léjos de robustecer la reputacion de que pueden gozar, tiran á arruinarla y destruirla.

Volviendo á lo principal, repito que en artes es nulo el principio de autoridad. No se conoce. Sigue el alumno los consejos del maestro miéntras recibe sus lecciones, imita su manera, y recuerda sus ejemplos; el maestro no se impone por la fuerza, sino por la superioridad reconocida. Céspedes, Pacheco, Ghirlandaio, Murillo, Goya, David, Ingres, Meissonier, Rousseau, más que preceptores, fueron ó son modelos que siguen algunos, con completa libertad de abandonarlos. Adestrado en el tecnicismo, sabiendo manejar el mazo y el cincel, aplicar la escuadra, extender los colores y combinarlos, entra el artista en el sumo dominio de sus facultades y no conoce otra autori-

dad que la del voto público, formulado por medio de la crítica más competente.

No disfruta entónces de una libertad que supondria la posibilidad de una tiranía absurda, no hay tampoco sobre él ningun poder impersonal y abstracto que le cohiba, lo que hace el artista es mostrar su sensibilidad, sus talentos, sus facultades, manteniéndose en el nivel inferior de las medianías, ó elevándose á las sublimes regiones del genio.

X.

ROMANTICISMO Y CLASICISMO.

Tan ligada se halla la controversia de clásicos y románticos con los temas de libertad y autoridad artísticas, que no creo extemporáneo consignar en este sitio las observaciones que reclama la exposicion y mejor comprension de mi sistema crítico.

Dividido el campo de la literatura en dos mitades, representadas por clásicos y románticos, defendian los unos á todo trance la justicia y conveniencia de los que se llamaban preceptos tradicionales del buen gusto, miéntras los otros aparecian como enemigos de las reglas y patronos de toda licencia y trasgresion. Durante muchos años riñéronse rudas batallas entre ambas escuelas, llegándose á presentar á los románticos como revolucionarios desalmados, y extravagantes enemigos de todos los sanos principios de órden y

moral. Creció la pasion hasta el punto de que los mismos que tachaban á los románticos de impíos é irreligiosos, defendian á todo trance las tradiciones clásicas, ó lo que es lo propio, las tradiciones del paganismo greco-romano. No se habia levantado aún en el seno del catolicismo la voz elocuente, aunque apasionada, de un escritor célebre, condenando la escuela clásica como roedor gusano que en sus entrañas abrigaba el cristianismo, ni habia surgido la reaccion que dando la palma al espíritu romántico, tildaria al clásico de enemigo de la religion y de su ortodoxia.

Esta controversia, léjos de ser limitada al órden literario, invadió el de las artes bellas, especialmente el de la pintura. Hubo desde entónces clásicos y románticos, y se dijo que el último era la ruina del arte, y el primero su salvacion. Extremándose la doctrina, ha existido quien ha formulado juicios tan absolutos como el de que solo el artista creyente en la religion católica podia producir obras inmortales, añadiendo que la duda y el escepticismo jamás serían fuentes de inspiracion, pues que el verdadero orígen de ella era la Divinidad.

Del choque de estas dos tendencias nació lo que se denomina estética ó ciencia de lo bello, reunion de especulaciones abstractas, que buscando siempre lo absoluto, ontológico y metafísico, pretende fijar *à priori* las principios sobre que descansa la belleza en las artes, haciendo su crítica

retrospectiva con arreglo á un criterio tambien absoluto, préviamente modelado en un sistema filosófico. En mi modo de ver las cosas, la eficacia de la estética como doctrina metafísica, es por extremo dudosa y problemática, solo como criterio de crítica ha de influir en la marcha del arte. Pero no es esta ocasion de ventilar este punto, concrétandome como me concreto al argumento del romanticismo y del clasicismo.

¿Existen estas dos tendencias encontradas é inconciliables en el seno del arte? ¿Se pueden armonizar bajo una unidad superior? ¿Cuál es esta unidad?

Puede el clasicismo entenderse de dos maneras: como pensamiento y como forma, como doctrina y como manifestacion plástica. En cuanto á lo primero, es indudable que por clasicismo se comprende la antigüedad representada en la cultura greco-romana. Todo lo que mira á la vida antigua en religion, ciencia, arte, política y jurisprudencia, todo lo que encaja en el concepto que de la Divinidad, de la naturaleza y de la vida tenian teólogos, filósofos, legisladores y literatos, pertenece al clasicismo. Clásico equivale á antiguo, venerando, tradicional, consagrado, augusto, autoritario é inviolable: reglas clásicas, las establecidas por los mayores, por los soberanos, por los maestros en alguna cosa. No se toma el adjetivo clásico solo como sinónimo de perfecto, sino en el sentido de experimentado, reglado y confirmado por el

cánon del maestro. Una manera y sistema especial, propio del énfasis académico, fué el resúmen del clasicismo.

En órden á la forma, el clasicismo estuvo representado por el cuerpo de reglas sostenidas por los retóricos antiguos: en el círculo de las artes, califícanse de estilos clásicos en arquitectura el dórico, jónico, corintio y hasta el toscano; en escultura la reproduccion del desnudo, como lo concibieron los grandes artífices de la Grecia; en pintura, no es tan fácil señalar lo clásico; sin embargo, cierta grandiosidad convencional y hasta artificiosa, cierta gallardía y pureza en dibujo, cierta manera en el desempeño, se dice que lo constituyen.

Segun los retóricos de más nota, no debia el poeta elegir como tema de sus obras, asuntos vulgares ni pedestres, sino motivos eminentes, aspirando siempre á lo grandioso, á lo trágico y á lo aristocrático. Aplicando esta norma á la escultura y pintura, quísose que el artista representára únicamente los episodios históricos en que figuraban reyes y emperadores, guerreros y miembros de la religion. Tambien se consideró muy conveniente la mitología, admitiéndose la pintura religiosa como tributo á la importancia del Catolicismo. La vida individual, la pasion plebeya, las costumbres burguesas ó democráticas, los cuadros desgarradores de la realidad en su elocuente sencillez y contundente sátira, el paisaje verdad, no el fingido

y pintado sin abandonar el estudio; rompian las conveniencias clásicas y académicas donde reinaba cierta armonía consagrada, cierta calma olímpica y teatral, sancionadas por el tiempo y la costumbre.

Rubens con sus cuadros fastuosos, llenos de carnes desnudas, hinchadas y encendidas ó lacias, pintando con preferencia escenas palaciegas, alegorías y episodios mitológicos, representa la tradicion clásica. Hogarth, mofándose de la sociedad culta, sacándola á la vergüenza, trazando las flaquezas de los gazmoños y linajudos, introduciendo nuevos elementos en su paleta, personifica la tendencia opuesta. Rembrandt, Teniers y Velazquez, contradicen las tradiciones clásicas y abren horizontes desconocidos á la produccion artística.

Pero este no es todavía el romanticismo. Lentamente vendrá formándose la larva, hasta que rompiendo su capullo, salga á la luz convertida en crisálida poderosa. Ni acontecerá esto hasta que no cambie el rumbo de la opinion. Necesítase la Reforma; las guerras europeas de los siglos XVI y XVII, la Enciclopedia, la Revolucion francesa, y la conmocion que acarrea el Consulado y el Imperio, para que surgiendo potente el espíritu occidental individualista y revolucionario se consume la radical mudanza. Como idea, el romanticismo no es la ruptura y desconocimiento de toda regla conveniente, sensata y legítima, sino el ele-

mento europeo contrariando el oriental y asiático. Romanticismo y vida moderna, y color, pasion y movimiento; sátira y aplauso; llanto y alegría; frescura y savia que regenera, son una misma cosa. Goya es pleno romanticismo. Pugna el romántico con las conveniencias artificiales de la tradicion artística, salva el calabozo de la regla inquebrantable, es lirismo ántes que epopeya, es la vida humana con la mole inmensa de sus multiformes perspectivas.... Escenas populares, dramas ignorados, contrastes violentos, pasiones que avasallan, sentimientos que ennoblecen, alegorías infantiles, amor ingénuo, inocencia, maldad, luz, sombra, miseria y riqueza, seriedad y risa, crítica, intencion, positivismo, idealidad, espontaneidad, hé aquí lo que se descubre en su fondo y en sus caractéres.

Explícase que en los primeros momentos lucháran clásicos y románticos; á la pretenciosa autoridad de los unos, oponíase el turbulento albedrío de los otros: era el coturno académico viéndose arrebatar la supremacía por la sandalia del trovera. Creyóse que clasicismo y tiranía se correspondian; que romanticismo y licencia no se diferenciaban. Refugiáronse los clásicos en las academias; levantaron sus pendones los románticos en las tertulias y liceos, y habia de acontecer en esta contienda lo que en casi todas; que los campeones habian venido á las manos ante y sobre todo, por no entenderse, porque en el un lado

abundaba el orgullo y la intolerancia, y en el otro sobraba la indiscrecion y la inexperiencia. Calmóse con los años el ardor bélico, envejecieron las robustas encinas del científico senado, cortólas la segur de la muerte, y hubo que reemplazarlas con retoños elegidos en el campo opuesto. Entró el romanticismo en el ámbito privilegiado, y descubiertos los misterios del culto, admiráronse unos y otros de lo ocurrido. El romanticismo furioso no habia sido más que una protesta contra la tiranía clásica: la resistencia de los clásicos era fatal; todo lo decrépito se refugia en la tradicion. Coordináronse entónces lealmente ambas tendencias, y ganó mucho el arte. Traeria el romanticismo su espíritu depurado de toda exageracion, y con el se vivificaria el cánon clásico; las leyes del buen gusto, sancionadas por una larga experiencia. Clásicos y románticos desaparecerian, coordinándose bajo una unidad superior: la verdad en el arte.

Dirígense las reglas á conservar la pureza de la línea, la sábia disposicion de los contrastes, y la entonacion armónica de los colores. No debe prescindir el pintor de lo que hicieron y practicaron los maestros cuando está reconocido como bueno: léjos de eso, seguirá sus huellas para emularlos y excederlos. Menospreciar estas reglas sería extravagancia, cuando no falta de medios y de talento. Libre es el pintor en la eleccion de su asunto y en la manera de tratarlo; las reglas no le entorpecen,

ántes bien le ayudan con eficaz auxilio. Rigen aquellas los estudios teóricos y prácticos, trasmítenlas los pedagogos en libros y cátedras, y sin ellas se descarriarian las más felices disposiciones. Mediante su influjo adquiere el discípulo pericia, y rasga el velo que cubre los secretos del tecnicismo, resultando que la supuesta tiranía de las reglas es un sueño. No se conocen artistas tiranizados por las reglas, sino víctimas de su incapacidad ó de sus resabios.

Terminado el aprendizaje, entra el artista de lleno en la plenitud de sus facultades. Abandona el aula y se lanza al mundo, donde radican los gérmenes impalpables que acaloran su fantasía, donde brotan los misteriosos incentivos, que espolean su imaginacion hasta forjar en el molde de su talento obras marcadas con el sello de su personalidad.

XI.

LO IDEAL, LA IMAGINACION.

En el curso de este estudio he usado la palabra ideal, sin explicar el concepto que le atribuyo. Colmaré ahora este vacío.

Nada tan escabroso como comprender lo ideal segun nos lo ofrecen las distintas sectas filosóficas. Para unas, lo ideal es el tipo eterno, absoluto y fundamental de cada género concebido por la razon: este tipo absoluto se realiza en los indivíduos vivientes, plenamente unas veces, de una manera incompleta otras, y posee una realidad efectiva y objetiva, distinta por completo del alma que lo piensa. Afirmando esa escuela que lo ideal es una realidad efectiva y objetiva, afirma que no es un objeto visible, ni un ser invisible que vive de su propia vida: toda flor, todo árbol, todo animal realiza su ideal. No muere este con los séres; muere la planta y deja millares de granos, cada uno

de ellos encierra una potencia oculta, un modelo al cual, llegado el momento oportuno, se subordinará el desarrollo, germinacion y crecimiento de la planta. Esa potencia oculta copia un modelo: ese modelo, que no está en la semilla sino fuera, es el ideal. ¿Dónde está ese tipo de la planta y de todos los séres? En el entendimiento de Dios. El tipo de la planta es el pensamiento mismo de Dios ó, para hablar en rigor, Dios pensando al tipo como piensa los tipos ideales de todo lo que nace, vive, muere, ó no muere, en el mundo. El entendimiento divino no es mi entendimiento; luego la belleza ideal de cada especie de séres existe en una existencia para mí objetiva, eminente, efectiva en Dios, á título de pensamiento eterno de la inteligencia eterna.

Otra escuela escribe: etimológicamente ideal es conforme á la idea, ó que tiene relacion con ella: idea segun la etimología griega (platónica) es la nocion típica, especial, genérica, que el espíritu se forma de una cosa, abstraccion hecha de toda materialidad; luego ideal se dice etimológicamente de un objeto considerado en la pureza y generalidad de su esencia, abstraccion hecha de toda realizacion, variedad y accidentes empíricos. Esta acepcion trae otra. Puesto que la idea es el tipo puro, exacto, inmutable de las cosas, es la perfeccion, lo absoluto; luego una cosa ideal, conforme á su idea, á su arquetipo, es una cosa perfecta, en su género, pero como esta belleza no se da en

la naturaleza, resulta que ideal se dice de todo objeto reuniendo en el más alto grado todas las perfecciones, más bello que todos los modelos ofrecidos por la naturaleza: ideal es la forma perfecta que se nos revela en todo objeto, y de la que este objeto no es más que una realizacion más ó menos aproximada.

Piensan otros que toda obra de arte tiene por fin manifestar algun carácter esencial y culminante, más completa y claramente que lo hacen los objetos reales. Para esto el artista fórmase la idea de ese carácter, y con sujecion á esa idea trasforma el objeto real. Ese objeto trasformado de este modo aparece conforme á la idea; en otros términos, ideal. Pasan, pues, las cosas de lo real á lo ideal, cuando el artista las reproduce modificándolas de acuerdo con su idea; y las modifica de acuerdo con su idea, cuando concibiendo y separando en ellas algun carácter notable, altera sistemáticamente las relaciones naturales de sus partes para hacer este carácter más visible y dominante.

Rechazan muchos este ideal como subjetivo é individualista, cuando segun ellos es absoluto, eterno y divino, existente en Dios que es fuente y principio de todas las bellezas que impresionan nuestros sentidos y nuestro espíritu, belleza física, intelectual y moral. Afírmase en este caso, con Platon, que lo bello y lo ideal son un modelo eterno y absoluto del que todos los objetos contin-

gentes no son más que la reproduccion: participan las cosas bellas más ó menos de esta belleza soberana, que es el mismo Dios. No la ofrecen los objetos reales, mas la concibe la imaginacion del artista ó del poeta, y la pesquisa de este ideal constituye la grandeza de la poesía y del arte griego.

Ha definido la Academia Francesa el ideal con estas frases: «En las artes de imaginacion y de imitacion significa que reune todas las perfecciones, ó que es más bello que los modelos ofrecidos por la naturaleza.» La Española ha estado, en mi sentir, más acertada. «Ideal: adjetivo. Lo que es propio de la idea ó perteneciente á ella. || Lo que no es físico, real y verdadero, sino que está puramente en la fantasía. || Belleza ideal. Pintura, Escultura y Poesía (no Arquitectura). La que no está copiada de ningun ser real, sino de la reunion imaginaria de las perfecciones parciales de varios.»

Nótese que la Academia no sustantiva la idea; para ella no existe *el ideal*, sino *lo ideal*. Veamos ahora qué entiende por imaginario: «Adjetivo. Lo que solo tiene existencia en la imaginacion.» ¿Qué es imaginacion? Habla la Academia: «Facultad del alma que le representa las imágenes de las cosas.» Imágen es lo mismo que figura, representacion, semejanza y apariencia de alguna cosa.

Dominguez ha escrito:

«Ideal, adjetivo. Que solo reside en la mente, en la fantasía, en la imaginacion, cuya existencia

no es física ó corporal, abstracto, imaginario, metafísico, mental, moral, espiritual, etc., por una analógica extension.» Belleza ideal, ó bello ideal. Poesía, Pintura y Escultura (no Arquitectura). Lo que no tiene tipo igual en la naturaleza, tipo de belleza que existe solo en la mente del artista, despues de haber tomado razon de los elementos, de los materiales, por decirlo de algun modo, que la *memoria* suministra; eligiendo entre ellos los más hermosos, segun un gusto más ó menos delicado, coordinándolos segun este mismo gusto y la instruccion que tenga, y finalmente, creando la imaginacion un tipo de belleza, que en nada se parece á las partes que lo constituyen, en nada tampoco, muchas veces, á los objetos de la misma especie que la naturaleza nos presenta.»

Es evidente que cada escuela define lo ideal á su manera, mas no deja de ser importante que el Diccionario, que es el sentido comun por excelencia, combata indirectamente la sustantividad de lo ideal, no reconociéndola.

Figúrome lo ideal como la cualidad de aquello que no existe en el órden objetivo, sino en lo subjetivo. Idea es la percepcion sensible y racional del objeto externo. Toda idea, por simple que se la suponga, es una idea compleja, que en último análisis se refiere á la sensacion. Conoce la inteligencia las sensaciones, las recuerda y las asocia. Funciona nuestro organismo bajo el influjo de las condiciones en que vivimos. Hacen estas que unas

facultades se desenvuelvan, que otras se anulen. Predomina aquí la imaginacion sobre la reflexion, sucede allí lo contrario. En una parte la sensibilidad es más exquisita, la circulacion de la sangre más activa; hace la temperatura que las funciones todas se ejerzan con mayor energía, que las aptitudes lleguen más pronto á su apogeo. Irritabilidad de la fibra, pronta asimilacion, concepcion rápida, transiciones violentas, entusiasmo fugaz, decaimiento rápido, vida exuberante, pasiones acentuadas, sentimiento de la forma, del color y de la armonía, espontaneidad y grandes disposiciones para las artes plásticas. En otra acontece todo lo contrario, lo mismo en el órden físico que en el intelectual.

A estas condiciones fisiológico-psicológicas en el indivíduo, corresponden otras características en la naturaleza, que no se exhibe con los mismos tonos en la Italia meridional que en la Gran Bretaña. Constitucion geológica, fauna y flora, duracion del dia y de la noche, intensidad de la luz solar, grado higrométrico de la atmósfera, vientos, duracion de las estaciones, color del cielo, orografía, todo se diferencia en los dos países, que he citado

Entre los hombres de ciencia, pasa ya como axiomático la influencia del medio ambiente en la biología. No se vive lo mismo en el Senegal que en Laponia, ni del propio modo en el fondo de un valle de la Suiza, que sobre las alturas del Himala-

ya ó del Chimborazo. Cada planta tiene su horizonte donde prospera holgadamente; habita el hombre todos los climas y todas las latitudes y altitudes; pero una residencia normal y prolongada modifica su naturaleza en cuanto es susceptible de modificacion. Este elemento, la residencia, es de grandísima importancia en la crítica artística.

Despues del elemento que llamo geográfico, viene el etnográfico. No puede el indivíduo prescindir de los antecedentes étnicos que en él se resumen. Segun la raza á que pertenece, así está organizado. No se diferencia esencial y cualitativamente el caucasiano del botocudo, mas es fácil comparar á un lapon con un georgiano, y se hallarán grandes disparidades en la estatura, coloracion de la piel, grado de sensibilidad, constitucion del cerebro, modo de concebir la vida y la naturaleza. Momentos hay en que el antropólogo parece contar con suficientes razones para afirmar la poligenia, tales y tan hondas son las distancias que separan á los varios grupos representantes de la humanidad. Los progresos de la civilizacion fusionan las razas, pero ¡cuán lentamente no se verifica esta compenetracion! La persistencia de ciertos caractéres etnológicos en las variedades humanas, es un hecho reconocido por la experiencia científica.

Tercer elemento; la historia. La influencia de la vida civil y colectiva, de los sucesos varios que constituyen el pasado de un pueblo, es positiva

sobre el hombre. Religion, política, literatura, costumbres, hogar doméstico, legislacion, todo se reune para producir una atmósfera que ejerce incontestable presion sobre sus facultades.

Ahora bien, el indivíduo habita un punto de la tierra, pertenece á una variedad humana, es actor de un momento en la historia; su cuerpo no es ajeno á esta triple relacion, ni su alma; y como la imaginacion necesita del cuerpo y del alma, de la sensibilidad, del conocimiento, de la memoria, de la fantasía y del raciocinio, tendrémos que la imaginacion ha de reflejar la naturaleza, la raza y la historia.

En bellas artes el papel de la imaginacion es por demás principalísimo. Auxiliada la imaginacion del conocimiento y de la memoria, y regida por el entendimiento, ejerce varias funciones. Represéntase los objetos reales como los ve, sin añadirles ni quitarles nada. Abstrae de esos objetos cualidades, caractéres y relaciones, y eligiendo lo que cree más adecuado al fin que se propone, constituye tipos imaginarios ó ideales. Asistida siempre de la memoria, figúrase los sucesos que acontecieron, construye el teatro donde tuvieron lugar, y tambien se adelanta (intuicion), formándose ideas de impresiones que no ha recibido, por la sencilla razon de que no acaecieron aún los hechos á que se refieren.

Construido el objeto ó ser imaginario, viértelo la imaginacion al exterior valiéndose de la volun-

tad. Si es edificio, trázalo sobre el papel y despues lo construye con arreglo al proyecto. Ha obrado la imaginacion sobre todos los edificios conocidos por la inteligencia, ayudándola los preceptos adquiridos con el estudio y el criterio, hijo de la experiencia. Ha elegido lo que cree más apropiado al fin que la fábrica se destina. El acierto en la eleccion de estos materiales puede recibir los epítetos de inspiracion ó gusto.

Casos hay en que se dá al artista el pensamiento en esbozo. «Pintadme la conversion de San Pablo para la iglesia de Damasco. Que el cuadro tenga estas ó aquellas dimensiones.» Tambien se dice: «Trazadme un lienzo con la coronacion de Quintana,» ó simplemente: «Pintad el desembarco de Colon en América, ó un cuadro de historia nacional, un cuadro histórico, un cuadro.» En cada caso el papel de la imaginacion es distinto. En el primero, el artista ántes de hacer la primera tentativa, reflexiona sobre el tema, abre la Biblia, inspírase en la narracion, calcula el momento del suceso, el sitio, las circunstancias: bosquéjale la imaginacion el lienzo en los limbos fantásticos, y despues la voluntad lo exterioriza con líneas y colores. Grande ha sido el trabajo de la imaginacion por la naturaleza del asunto.

Pintando la coronacion de Quintana, la imaginacion está subordinada á la realidad. El hecho es conocido hasta en sus detalles más insignificantes. Los personajes han de ser retratos. Podrá introdu-

cir algunas modificaciones en la composicion, mas no serán nunca, ni deberán ser esenciales. Trátase de un suceso de historia contemporánea, y la imaginacion aparece relegada en último término.

Generalizando ahora, aparece que si el artista se propone pintar la belleza humana, empieza por recordar los tipos que en las artes pasan por más bellos, tiene presentes los estudios del antiguo, los torsos guardados en los museos; recuerda tambien los séres reales, y abstrayendo de cada tipo el caracter, la cualidad que estima más perfecta, fórjase uno en la mente dándole unidad y armonía; tipo que ya no es un agregado artificial de partes pegadizas, sino un todo completo, idéntico á sí mismo. Trasladado al lienzo ese tipo constituirá lo ideal, porque ese hombre no se encuentra en la naturaleza. Será un tipo imaginario, si bien como la figura es material, pues está en el lienzo y se toca y se vé, sucede que lo ideal se realiza en el mundo objetivo, por medio de la obra de arte, que es lo contrario de la obra de la naturaleza.

Consecuencias: que vemos el mundo objetivo, como artistas, á través del lente de nuestra imaginacion; que esta es un elemento artístico de la mayor virtud, que no entra siempre en idéntica medida en la produccion de la obra artística; que la belleza ideal, lo ideal, no existe como tipo ó esencia absoluta, sino como cualidad adjetiva contingente. Puede decirse: este artista ha llegado

en este cuadro á lo ideal en su género, no otra cosa. No veo, no siento, no descubro el ontologismo de lo ideal; por eso como abstraccion no tiene más vida que la subjetiva, como realidad es una relacion, percibida por los ojos y analizada por la razon, entre el tipo figurado y los séres análogos de la naturaleza. Es lo ideal un accidente en los lienzos, siquiera pueda ser principalísimo. Puede realizarse la belleza pictórica sin que lo ideal sea su primer mensajero.

Rembrandt, pintando su propio retrato, hace un cuadro meritísimo, donde, sin embargo, lo ideal entra por poco ó por nada. Ha reproducido el egregio maestro la realidad, embelleciéndola con sus eminentes facultades técnicas, dándole una perfeccion que no tiene nada de imaginaria. ¿Pidió Velazquez auxilio á su imaginacion, figurando la «Rendicion de Breda?» No puede negarse la belleza, ni tampoco la perfeccion de su lienzo. ¿Dónde está en él lo ideal? Habrá intervenido la fantasía más ó menos en la composicion, el cuadro, no obstante, es realista. En cambio Rafael pinta á «Leda» como la veia en su imaginacion; y aunque no se olvida de la naturaleza, modifícala y crea un tipo puramente arbitrario; Murillo se inspira en los rostros de las mujeres andaluzas al pintar sus «Concepciones;» el orígen de su inspiracion es realista, mas nótase tanta distincion en el conjunto, de armonías en los contrastes, una tan mística expresion en la actitud y en el semblante, que visiblemente

se advierte que el maestro ha contemplado la realidad no como era en sí, sino como quiso su sensibilidad que fuera.

Concluyo aceptando lo ideal como lo define la Academia Española, en mi opinion con sumo acierto, y negando su absolutividad. Varía lo ideal segun las circunstancias, y dánse obras de arte bellas, que para serlo no necesitaron de esta cualidad sino en proporcion muy reducida.

XII.

DETERMINACION DE LO BELLO EN LAS OBRAS DE ARTE.

Tiene este estudio por empeño, fijar las bases antropológicas de la crítica aplicada á las artes. ¿Con qué criterio? Hé aquí la dificultad gravísima que se presenta á cuantos escriben de estas materias. En cuanto á mí, sea buena estrella, sea limitacion, entiendo haber hallado la solucion del problema. Mi criterio es puramente humano: el hombre, sus intereses, su dignidad, su destino, su mejoramiento, constituyen el prisma con el cual me propongo buscar y discernir la belleza. Idea compleja y convencional, he debido analizarla. Belleza no es solo armonía de líneas y colores, luz y sombra, superficies planas y partes relevadas, proporciones, magnificencia, euritmia y exorno; es tambien pensamiento y utilidad física ó moral, satisfaccion de una necesidad legítima, ó noble y provechosa enseñanza. Así he intentado

demostrarlo, y cumple ahora á mis propósitos resumir los juicios capitales esparcidos por este trabajo, presentando ante el lector la síntesis de mi doctrina en cuanto toca á la determinacion de la belleza.

Milsand ha dicho: «Busca la estética fuera del hombre la llave de las concepciones poéticas (artísticas), y no se necesita más para cegarla.» Con efecto, este es su error fundamental. Quiérese dar á la belleza un carácter ontológico, léjos de pedir su razon á la fisiología y á la psicología, y naturalmente, como cada escuela concibe lo suprasensible absoluto á su manera, chócanse las opiniones, abísmase la pesquisa en la niebla de lo imaginario, y al postre acontece que el problema, léjos de haber sido esclarecido, se encuentra más oscuro que ántes. Hay tantos pareceres sobre la belleza, como sistemas filosóficos, y lo más curioso es que los filósofos afirman que la belleza existe, que es absoluta, hasta objetiva, pero que no es posible definirla. Y miéntras que los sabios, despues de escribir sendos volúmenes sobre la estética, terminan con declaracion tan enfadosa, el espectador inteligente que tiene educado el sentido y el gusto por una crítica sensata, examina los cuadros, y si reunen las condiciones necesarias, descubre en ellos la belleza relativa que puede adornarles.

Permítaseme descartar mi sistema de semejante escollo. Busco yo el concepto de lo bello en el hombre, no en la ontología. Tampoco confundo

la belleza artística, fíjese el lector en la palabra, que es creada ó producida por el hombre, y susceptible de ser vista por los sentidos y la razon, con la belleza divina, que debe ser increada y conoscible solo por la fe. Teología y estética son cosas inconciliables; mira la una á lo sobrenatural, pide entusiasmo religioso, misticismo y piedad; conténtase la segunda con lo humano, que exige análisis lógico, certidumbre y demostracion. La belleza artística es contingente, controvertible, progresiva, compleja y multiforme; y sobre todo, es real. Todas las especulaciones metafísicas vienen al suelo al empuje del *Diccionario de la lengua*, cuya autoridad me parece de gran peso. Negar la competencia de la Academia en materias de lenguaje, equivaldria á afirmar lo absurdo. La Academia dice:

«Belleza: hermosura. La proporcion noble y perfecta de las partes con el todo y del todo con las partes; conjunto de cualidades que hacen á una cosa excelente en su línea.»

Compréndese fácilmente la primera parte de esta explicacion; belleza es armonía del fin con los medios, convergencia de todos los efectos á un solo fin; unidad, y perfeccion; respecto á la segunda, persistamos en el análisis. ¿Qué se entiende por excelente?

«Excelente: lo que sobresale en bondad, méritos, ó afirmacion entre las cosas que son buenas en su misma especie.» Adelante.

«Bondad: calidad que constituye buena alguna cosa en cualquiera línea.» No me satisface, no basta, es menester saber cuál es la naturaleza de esa calidad.

«Bueno: lo que tiene bondad en su género.» ¿Cómo? ¿Bondad es la calidad que constituye buena alguna cosa, y bueno lo que tiene bondad? Ni más ni menos. Luego nos quedamos sin conocer lo bueno en sí. Cerrado este camino, recurro á otro, buscando la salida de la dificultad.

Excelente, es lo que sobresale en méritos; méritos, hablándose de las cosas, dice la Academia, que es lo que las hace tener valor, añadiendo que en esta acepcion no tiene plural.

Valor. La calidad que constituye una cosa digna de estimacion y aprecio. Esto no es definir el valor, sino decirnos que en las cosas hay una calidad que lleva este nombre. Sin saber lo que es, no nos será fácil hallarlo en las cosas. Recurro al método *à posteriori*, y digo, cuando una cosa es digna de estimacion y aprecio, entónces afirmaré que tiene una calidad llamada valor.

¿Pero qué significan estimacion y precio?

«Estimacion. El precio y valor que se dá y en que se tasa ó considera alguna cosa.» Lenguaje económico. Estamos dentro de la economía, y lógicamente surgen dos ideas: utilidad, oferta y demanda.

«Precio. El valor pecuniario en que se estima alguna cosa. || Metafórico. Estimacion, importan-

cia ó crédito, como es hombre de gran precio.» Léjos de aclararse la pesquisa, se dificulta más y más: La economía lucha con la retórica. ¿Cómo habré de considerar el precio, esto es, el valor que le dé el perito, segun su mérito, en el mercado, ó la estimacion é importancia, que hablando metafóricamente le atribuya la crítica? ¿Me contentaré con decir que la belleza es la bondad y la bondad la belleza, que lo excelente en las cosas es lo que las hace tener valor, y que el valor es lo excelente? Y si abandono el Diccionario, y me traslado á los libros, ¿conseguirán los metafísicos sacarme del atolladero? Séame al menos permitido el dudarlo.

Forzoso es repetirlo: la belleza metafísica es un ente de razon sin realidad, ni áun en los limbos de la fantasía, que es cuanto hay que decir. Nunca se forjó la imaginacion más exaltada, la imágen abstracta de la belleza, vióla en los objetos, y en ellos la puso ó de ellos la abstrajo para atribuirla á otros. Tenemos idea de lo bello como una calidad que se encuentra en los objetos, y en los séres; idea y calidad complejas que se refieren á otras más simples, recibidas por el canal de los sentidos y reconocidas por la razon. En tal concepto en lo bello va envuelta la idea de lo perfecto, lo perfecto implica lo útil. Util, perfecto, bello, términos ascendentes de lo bueno. ¿Qué es lo bueno en las obras del arte? Lo justo. Hé aquí la esencia de lo útil, de lo perfecto, de lo bello y de lo

bueno en cuanto es dado hablar de esencias en el sentido puramente lógico y dialéctico. Justo, es decir, disciplina, órden, armonía, en una palabra, conformidad del fin con los medios, de las partes con el todo, lo que dijo la Academia con visible buen sentido.

No quiero olvidarme de que estoy en la esfera del arte, y recuerdo su concepto, y por esto escribo que un objeto de arte será más ó menos bello, segun los casos, segun su bondad, y ya queda dicho lo que significa en mi doctrina la bondad.

Será en arquitectura más bello el edificio, que respondiendo más á la necesidad que lo engendró, ofrezca mayores caractéres de solidez, unidad, armonía, euritmia, riqueza, amplitud y grandiosidad.

En escultura y pintura, será más bella la estatua, el relieve ó el cuadro que exterioricen el pensamiento más delicado ó grandioso en formas más perfectas dentro de los cánones del tecnicismo.

Y si la bondad del pensamiento en arquitectura se mide por su ecuacion con la necesidad que le dió cuerpo, y si á medida que esta necesidad es más conforme con el fin superior de la vida, crecen tambien los méritos de la fábrica; en escultura y pintura, especialmente en la última, la categoría más elevada del pensamiento será aquella que sirva directamente la dignidad del hombre, ó lo que es idéntico, la que le muestra más rectamente el

camino de la justicia, de la verdad y de la virtud, apartándole de las veredas del vicio y del error.

Resumiendo, lo bello en las obras de arte es conoscible por los sentidos y la razon. Hay lienzos bellos, estatuas bellas y edificios hermosos; pero esta calidad es relativa, y en su apreciacion entra por mucho la idiosincrasia físico-moral del espectador. Edúcase el criterio crítico con la observacion, la experiencia y la reflexion, y es múltiple, aunque tiene un punto de partida fijo, nuestra naturaleza; un término seguro, nuestra dignidad.

Dada la lamentable decadencia de las teorías estéticas, fundadas en los sistemas metafísicos, conviene al porvenir de las artes organizar la crítica, precisarla, discutir sus cánones, determinar sus límites. La ciencia abstrusa de lo bello debe de ser sustituida por la crítica artística; coleccion de hechos y verdades científicas, que guien al profesor, formen su gusto, rijan la produccion de las obras de arte, ilustren al público y justifiquen los aplausos. Apoyándose la crítica en nuestra naturaleza, descansa sobre lo racional, sobre lo humano, que es lo que más nos interesa. Protágoras lo dijo hace siglos: «Es el hombre medida de todas las cosas.» Esto es, patron, lente, criterio, regla, ley, que nos sirve para quilatar la bondad de las cosas.

Todo lo que no concurra á realizar en el bien y en lo justo la personalidad del hombre, todo lo

que no contribuya al complemento de su destino, como la antropología lo comprende y explica, todo lo que no arguya moralidad, debe ser colocado por debajo de lo que la demuestra, ó proscripto. Preciso es humanizar las ciencias y las artes. ¿Qué nos importa la especulacion ó el cuadro que no influye mas ó menos mediatamente en nuestro verdadero bienestar?

Comprende la crítica artística desde el análisis de las facultades, productoras de edificios, estatuas y lienzos, hasta la quilatacion de estas mismas obras. Es didascálica é histórica, enumera los preceptos inducidos de la observacion y los corrobora con el ejemplo. Las teorías puramente especulativas de los estéticos, son fuegos fátuos que no encienden la llama del genio. Para entender una explicacion metafísica de la belleza y de lo ideal, sería necesario conocer en sus fundamentos el sistema filosófico que la ha inspirado. Pregúntese á los alumnos de la Escuela de Arquitectura por la belleza: os contestarán que han salido de las aulas sin saber lo que era la belleza metafísica, aunque saben cuándo un monumento puede reunir condiciones que reclamen el epíteto de bello.

La utilidad de la crítica es indiscutible, porque es ella la que enseña al alumno á ver, á sentir, á juzgar y á componer. Aquí no se habla de belleza típica, abstracta, absoluta, metafísica, háblasele de cosas concretas que puede ver con sus propios ojos y tocar con sus mismas manos.

Sabemos que sin moralidad no hay suma belleza. Por eso la crítica tiene que determinar si la obra de arte sirve ó contradice en mucho ó en poco lo moral. Puede el lienzo favorecer mínimamente la ley moral, no importa; siempre será apreciable, puesto que no la niega: mas si el artista labra la mansion del vicio, como hizo el arquitecto pompeyano, si esculpe la bestialidad ó pinta la concupiscencia y la lascivia, entónces toda su maestría no la harán viable ante el crítico que se respeta. Requiere en todos los casos el veredicto de la crítica grandísima moderacion, pulso, tolerancia y conocimientos. Hay que apreciar el cuadro, no con el criterio de una filosofía, escuela ó una religion positiva, sino desde un punto de vista culminante, superior á todo prejuicio metafísico ó teológico, desde el punto de vista de la humana dignidad.

Niégannos muchos, que todo lo cortan en el patron de su sistema filosófico, condiciones para comprender la importancia de las sublimes elucubraciones de la metafísica. Quizá será cierto, mas en cambio, comprendemos, sentimos y afirmamos la moralidad de las acciones humanas con un rigorismo, con una buena fe, con una claridad y lucidez, con un fervor, de que ellos ni áun acertaron á tener idea.

Es la vida en cierto sentido una purificacion. Tenemos ante todo y sobre todo estrechos deberes que cumplir. Consiste nuestra libertad en no apartarnos de la línea de conducta que nos traza la ley

de nuestra naturaleza. Puesto que atravesamos una honda crísis en que flaquean instituciones y creencias, imperios, ideales y esperanzas, ¿qué razon hay para que el arte de lo porvenir no sea un arte que justifique las recompensas con que se distingue á sus maestros? Cuando tantas heridas existen sin restañar, cuando tantas lágrimas se derraman diariamente, cuando tantos millones de criaturas gimen en la miseria del cuerpo ó del alma, cuando en derredor nuestro levántanse voces amenazadoras diciendo que la sociedad descansa sobre el egoismo, el privilegio y la injusticia, las artes no deben de ocupar puesto privilegiado en nuestra simpatía, sino á condicion de ser una muestra más ó menos eficaz del dichoso maridaje de una sensibilidad privilegiada, de un talento que concibe ideas nobles, elevadas y grandiosas, y de una voluntad que las vierte al exterior, realizando la suma de perfecciones que pueden exigirse en la série á que la obra pertenece.

Seguro estoy de que los artistas hacen justicia á mis intenciones. Guíame el interés de la institucion y el propio interés de cuantos la representan. Llaman á nuestras puertas los mensajeros pavorosos del socialismo, pidiendo soluciones perentorias de las cuestiones más graves. ¿Qué acontecerá el dia en que esas corrientes se extravien? Mofáronse los Césares del Cristianismo, y no obstante la nueva idea los derribó de sus tronos. No intento establecer la menor comparacion, pero nadie ne-

gará que el socialismo es una idea gigante que todo lo conmueve. La crísis artística se aproxima tambien. Una de dos, ó el arte adquiere los caractéres de arte humano y social, y por ende interesa á todos, ó se limita á ser puro deleite, accesible solo á la riqueza. Este es el dilema. Habrá siempre alguno que cambie sus escudos por un lienzo ó estatua bien ejecutada, mas el arte, cuando se preocupa solo del lucro, desciende al nivel del negocio. Pinta el artista inmortal como cantan los pájaros, como escribe versos el poeta, sin darse cuenta de ello, ó comprendiendo que una fuerza irresistible lleva su vocacion por ese lado. Tomar por principal objetivo el dinero, podrá ser muy plausible en el círculo de los que se llaman dichosos porque gozan crecidas rentas ó capitales. Ante la humanidad, el artista fué otra cosa más alta que un mero especulador, que usa sus talentos peregrinos como el bolsista puede usar su travesura. ¡Y si siquiera fuera esto posible!

¡Pintando únicamente, cuán pocos serán los que logren satisfacer sus necesidades! Mas, pintando puede adquirirse un nombre que pase á la posteridad acompañado del aplauso de las muchedumbres. Hay algo más elevado y cierto que la holgura de los que se proclaman felices porque viven en la opulencia. La callada virtud, la satisfaccion intima que produce una conciencia clara y tranquila, la moderada ambicion contentándose con lo necesario para la vida, el sentimiento hermoso de la

independencia personal, el conato meritísimo de concurrir al progreso humano con el esfuerzo bien dirigido; he aquí grandes incentivos que deben hacernos amar la modestia , fortaleciéndonos en los duros contratiempos de la vida.

Y despues de todo, el artista ó ha de ser Pigmalion que labra su estatua y se enamora de ella, olvidándose de toda idea interesada, ó se trasforma en un mero industrial, que podrá pedir certificados de invencion, mas no recompensas que valen más que el dinero, representando como representan la eterna admiracion de las generaciones.

SEGUNDA PARTE.

LA EXPOSICION ARTISTICA DE 1871.

JUICIOS.

CUADROS DE HISTORIA.

I.

> Solo hablaré de un corto número de obras, y no porque desdeñe las demás, sino porque así me lo encarga mi conciencia. Creo que la crítica no debe alzar su voz, sino cuando puede esperar resultados ventajosos de sus juicios; porque de otro modo, severa sin medida, si es justa resulta inútil, si se equivoca, puede perjudicar.
>
> ALFREDO DE MUSSET.

Muestra el desapasionado y cabal exámen de la Exposicion de 1871, cuyo estudio emprendo, que goza España de cultivadores diligentes, aunque no constantes, de la pintura histórica, y que este género puede tener porvenir entre nosotros. Juzgando en vista de la enseñanza que proporciona la crónica de los anteriores certámenes, lícito me será deducir, que el lienzo de historia, léjos de haber sido planta enfermiza que sin sávia brotó en el campo de nuestra cultura contemporánea para morir al primer embate de los obstáculos que ha-

brian de contrariarla, háse aclimatado en ella, hasta cierto punto, anunciando hermosos y seguros crecimientos. Recórrase el catálogo de la produccion pictórica nacional durante los últimos lustros, y se hallará justificado este juicio.

Entre el *Godofredo de Bouillon*, *Los Girones* y *Guzman el Bueno*, de Federico Madrazo, Cárlos Rivera y Utrera, respectivamente, y las obras expuestas en el certámen que me propongo estudiar, figuran, sin exageracion, un centenar de lienzos que no desdeñaria la crítica menos indulgente. Tiene Luis Madrazo en esa série su *Pelayo en Covadonga;* Cano, *Colon en la Rábida* y *el Funeral de D. Alvaro de Luna;* el inolvidable Manzano, *la Familia de D. Antonio Perez* y *Cisneros y los Grandes*; Sanz, su *Episodio de Trafalgar;* Lopez, *la Coronacion de Quintana;* Gisbert, *los Comuneros* y *los Puritanos;* Soriano Murillo, *el Suspiro del Moro;* Lozano, *Isabel la Católica presidiendo á la educacion de sus hijos* y *Mariana Pineda;* Puebla, su *Compromiso de Caspe* y *El primer desembarco de Colon;* Casanovas, *Alonso VIII arengando á las tropas ántes de la batalla de las Navas;* Martinez Espinosa, *el Capitan Romeo;* Casado, *Los Carvajales* y *la Batalla de Bailen;* Fierros, *El episodio del reinado de Enrique III;* Rosales, *Isabel la Católica dictando su testamento;* Valles, *la Locura de doña Juana la Loca;* Contreras, *la Madrugada del* 3 *de Mayo de* 1808; Balaca, *la Posesion del mar*

de Cádiz por Alonso el Sabio; y Alejandro Ferrant, *la Toma de una galeota de Moros por el mismo pueblo.*

Y si á esta enumeracion se agrega el recuerdo de las dificultades generales con que lucha el género, si se tiene presente, no solo que presupone en el artista conocimientos, aptitudes y facultades mucho menos que comunes, si, por último, el crítico considera los elementos puramente materiales y económicos que requiere el desempeño acertado de un asunto de esta naturaleza, no aparecerá violenta mi primera proposicion, ni se dirá, trayendo á la memoria la crísis política que atravesamos, que la actual Exposicion desmerece de las anteriores en lo privativo á la clase de pintura que forma en este instante el tema de mis investigaciones. Háse expuesto ahora el mismo número de lienzos de historia que en 1866, y si es cierto que entónces no escasearon los que por sus dimensiones excitaban la atencion del público, tambien es positivo, que no siendo al presente tantos los cuadros de gran tamaño, entrañan pensamientos no siempre baladíes y menguados.

Si necesario fuese una mayor comprobacion de las doctrinas que profeso por lo que toca á la mision del arte, hallaríase cumplida, aunque indirecta, en los salones de la Exposicion. Inclínase el gran arte del lado de la enseñanza, en el concepto ya determinado; refúgianse los temas triviales, por regla general, en los cuadros de reducidas di-

mensiones para dejar libre el palenque á los asuntos que realmente pueden promover nuestros encomios. Contémplase en un lado el infortunio de un Príncipe valeroso, sabio y justo, á quien tiraniza la debilidad de un padre usurpador, y la ambicion criminal de una madrastra; en otro una página honrosa de la vida del Cardenal Cisneros, no á gran distancia de un patético episodio del levantamiento de España contra la invasion napoleónica; atráenos aquí el heroismo de la casta Lucrecia, allí la desgracia de las hijas del Cid; y luégo suscita nuestras simpatías, ora el suicidio de Séneca, ordenado por un déspota sin entrañas, ya la viril entereza del pueblo gaditano negándose á abrir las puertas de la ciudad á los que intentan dominarla.

Sin ser este todavía el arte por el hombre, único que reinará en lo porvenir, si el arte no se arruina, indica que los artistas, pagando tributo al espíritu moderno y á sus tendencias más récias, comienzan á tratar la historia cual pide la crítica y la filosofía. Es la pintura histórica, en el nuevo concepto, primer paso en el camino del arte humano, y la sola decision de cultivarla entraña un mérito incontestable.

Ni es que este género reclame aptitudes y estudios superiores, que requiera un ámplio conocimiento de los tiempos pasados y de los hombres que en ellos figuraron; no que pida extremada precision en los detalles que á la arqueología monumental, al mobiliario ó á la indumentaria se re-

fieren, es además de todo esto, que el lienzo histórico, por sus dimensiones más adecuadas y comunes, no se adapta á todos los locales, lo que dificulta su colocacion; es que para ser pintado como corresponde, ha de reunir en el estudio del pintor una série de esfuerzos y elementos que no se hallan fácilmente al alcance de los artistas españoles.

A pesar de tales obstáculos, es evidente que la pintura histórica forma el punto objetivo de la mayoría de los pintores que gozan en España de merecida reputacion ó que inician su carrera con grandes alientos y esperanzas. Miéntras la pintura mitológica, que tanto privó en los pasados siglos, ha muerto para el arte nacional; miéntras la religiosa, por razones que expondré en el curso de este ensayo, muestra cada dia que pasa menores condiciones de vida; y el cuadro idealista en sus varias divisiones, escasea y rara vez intenta sostener el parangon con sus contrarios, el realista, en el buen sentido de la frase, léjos de decaer, insensiblemente gana prestigio y simpatía, y se debe este resultado, no á causas misteriosas y sobrenaturales ni á coincidencias fortuitas de no fácil explicacion, ántes bien, es necesaria consecuencia de un concurso de circunstancias que llevan de ese lado la más noble inspiracion.

Ante los cuadros de historia, ante la persistencia que en cultivar este difícil ramo del bello arte anuncian maestros y discípulos, diríase que unos y otros comprendian, más que por reflexion, ins-

tintivamente, las condiciones que para justificarse ha de ofrecer el arte contemporáneo.

Marcada tendencia es esta que no reconoce por orígen secretos é íntimos movimientos, ántes bien, responde á disposiciones señaladas en la atmósfera moral y á la presion que sobre el juicio privado ejerce la marcha del progreso. Vive el artista la comun vida de su ciclo y no le es dado prescindir en totalidad de sus influencias. Domina el positivismo las esferas de la humana actividad; escúchanse por todos lados voces favorables á la naturaleza, y la corriente de los sucesos que constituyen lo que sintéticamente se llama la civilizacion, léjos de servir lo pasado, parece empeñada en destruirlo.

Es sobre vulgar irrefutable aserto que la crísis en que estamos comprometidos raya donde las más graves: si ántes lo antiguo y lo moderno solian transigir sus querellas coordinándose en un eclecticismo más ó menos franco y transitorio, ahora la tradicion, empeñada en sostener sus fueros á todo trance, niégase en cada conflicto con mayores brios á toda concordia con lo moderno, que combate asestándole los rayos de su anatema. Y es lo cierto, que el coloso que llenó con su aliento toda la Edad media cristiana, y que luchó gigante con la Reforma, siente disminuir sus fuerzas y ve amenguada, desconocida ó contradicha su autoridad, miéntras las crecientes olas de la Revolucion rugen, no en las lejanas playas de

la utopia, sino en el vecino confin del drama de que somos actores. El socialismo, cifra del movimiento crítico que nos agita, no es ya una paradoja, ni una teoría, es un millon de combatientes dominados por el resentimiento y la pasion, un millon de obreros disciplinados y aguerridos que se aprestan á reñir sangrientas y dolorosas batallas. Ni amenaza el socialismo desde el exterior, ni es la hueste enemiga que ha sentado sus reales en las fronteras del Imperio, sino el fermento revolucionario, que por una ley ineludible de la razon produce sus efectos naturales en esa inmensidad anónima que hasta ahora habia vivido al lado de los dichosos gimiendo y trabajando en silencio, y que hoy aspira á lo que ántes aspiró la clase media, siquiera hayan cambiado los lemas bélicos y las armas del combate.

Cualquiera que pueda ser el resultado del choque entre estas dos ideas poderosas que se llaman pasado y porvenir, Estado é indivíduo, indudable es que la Europa se acerca á trasformaciones radicales. Nunca se produce un incendio sin que sus huellas queden impresas por largo tiempo sobre la comarca que recorrió con sus llamas. Ha de traer consigo la crísis social notables cambios en las instituciones, mudanzas ya iniciadas, y cuyas señales no pasan desapercibidas para los hombres que tienen ojos. Modifícase la condicion del arte, cambian sus elementos, y se alteran sus tendencias. Así lo sienten, tal vez sin encontrar la expli-

cacion filosófica del hecho, los artistas contemporáneos; así al menos lo dan á entender con sus producciones mas granadas. Acércanse tiempos duros para cuanto vivió á la sombra del pasado, y el arte, como institucion, para salir ileso de este cataclismo inevitable, ha de inspirarse en las nuevas necesidades y en las nuevas ideas; en una palabra, se ha de humanizar.

Si hasta ahora, con breves excepciones, el arte tuvo por objeto los dioses ó los príncipes, en adelante deberá tener por fin el hombre. No se inspira la pintura histórica por completo en esta idea, mas á ella conduce con lógica poderosa. El que pinta hoy el suceso histórico que interesa á la civilizacion, esto es, que arguye una enseñanza, un progreso, una mejora, un triunfo, una censura; pintará mañana el suceso de la vida comun, que realmente sea digno de trasmitirse al lienzo, pintará al hombre como es en sí, tomando por modelo la humanidad y por norte su mejoramiento.

Si el curioso que visita la Exposicion, despues de atravesar el vestíbulo y de encontrarse en el gran salon de entrada, gira hácia la derecha y penetra en el que hallará enfrente, el objeto que desde luego herirá su vista será el cuadro del señor Sala, que ocupa el testero principal de la estancia. Ha querido el artista representar un episo-

dio de la lucha que hubo de existir entre D. Juan I de Aragon, su segunda consorte doña Juana, y el hijo del primero, D. Cárlos, infante de Navarra y príncipe de Viana.

Dice la historia que este nació en 1420, y que á la muerte de su madre doña Blanca de Navarra, debia con arreglo á derecho, sucederla en el trono. Opúsose el padre á que le ocupára, movido á esta resistencia, tanto por su propia ambicion cuanto, más tarde, por las instigaciones de su nueva esposa; y como el hijo no se conformára con la arbitrariedad de que era víctima, apeló, segun la usanza de aquellos tiempos, mantenida aún en los nuestros por las testas coronadas, á confiar el triunfo de su causa no al fallo de la justicia y de la razon, sino al expediente de las armas. Excitóle en este propósito el rey de Castilla, y auxiliado por el país, apoderóse de la Navarra proclamándose rey. Reunió D. Juan sus huestes, y como consiguiera vencer al hijo en los campos de Aibar, púsole á buen recaudo en la fortaleza de Tafalla, de donde salió habiendo prometido no reclamar sus derechos miéntras viviera su padre.

Semejante aquella oferta, ó compromiso, á los que suelen contraer los regios pretendientes de todas las épocas, miéntras se hallan esclavos del vencedor, para romperlos en cobrando la libertad; aconteció que el Infante, ora llevado de su genio, ya inducido á ello por sus secuaces, volvió á la rebeldía, persiguiéndole entónces la saña de su

madrastra y la maldicion de su padre. Por segunda vez fuéle contraria la suerte de las armas. Vencido en Estella huyó á Francia, refugiándose luégo en Nápoles, donde reinaba D. Alfonso de Aragon. Conocedores de sus brios, no vivian tranquilos los usurpadores. Además, queria la Reina que la corona de Navarra pasára á su propio hijo D. Fernando, y para ello preciso era que D. Cárlos desapareciese. A ser cierto lo que las crónicas refieren, Reina y Rey concertaron una indigna celada para concluir con el Infante. Tratándose de los intereses de la realeza, parece como que todos los medios, por reprobados que se juzguen, son legítimos. Así al ménos lo enseña la historia en repetidísimos ejemplos. Lazos de sangre, amistad, agradecimiento, religion, justicia, moral, todo se olvida; ni se respeta el sexo ni la edad; lo mismo se asesina á los inocentes Estuardos que á la mísera Blanca de Castilla.

Volvió D. Cárlos á la Península bajo la salvaguardia de un tratado de amnistía; mas su padre hízole prender en Fraga, atrayéndole á una emboscada con mentidas promesas. Nombró luégo comisarios que le juzgáran como reo de lesa majestad, pero irritados los catalanes, aragoneses y valencianos amotináronse, y hubo necesidad de abrir al príncipe las puertas de su prision de Morella, de donde en triunfo lo llevaron á Barcelona. Hasta obligaron los pueblos al Rey á que reconociese por heredero á su hijo, lo cual no parece muy violento, y á que consintiera su casamiento

con la infanta de Castilla doña Isabel, cuya mano pretendia la madrastra para su hijo.

Parecia definitivamente transigida la querella, pero doña Juana, que por lo visto no se paraba en escrúpulos, cortó por lo sano, si la historia no miente, haciendo envenenar al Príncipe, que falleció á los cuarenta y un años de su edad. Preséntalo la tradicion como un hombre culto, aficionado á las letras, de carácter dulce y corazon entero. Amantísimo de la ciencia, rendíala tributo, traduciendo en castellano la *Moral de Aristóteles*. Tambien escribió algo sobre la historia de Navarra.

Hasta aquí la realidad, ahora empieza el simulacro. Figura el cuadro una estancia, en cuyo fondo se abre una galería ojival, sostenida por delgados baquetones. En la derecha del lienzo, izquierda del espectador, vése el trono medio cerrado por dos sendas cortinas. Tras la balaustrada de la galería aparecen agrupados soldados y palaciegos; un hombre de armas guarda la puerta que conduce al salon; en el centro de este está, rodilla en tierra, D. Cárlos en actitud de implorar el perdon de su padre. Situado el Rey en el lado derecho (siempre me refiero al lienzo) inclinándose sobre su hijo, con rostro desabrido, apóyase en un baston que lleva en la diestra, y con la izquierda, le indica al parecer el camino del calabozo. Hay detrás de D. Cárlos un personaje con un rollo de pergamino en la mano, y cerca de D. Juan un militar y otros cortesanos.

Sin ser el pensamiento notable, no merece ágria censura. Pudo escoger el artista una escena principal del drama, pero se contentó con uno de sus más secundarios episodios. Calculo que el lienzo se refiere al arresto realizado en Fraga, y bajo este supuesto, conociéndose los detalles del hecho, puede decirse que exhibe la ruindad de sentimientos, la felonía y el proceder inicuo del monarca. Aislado el tema, tal como se presenta al público, que ignora todos estos detalles, que no ve más que el acto concreto de la prision, desconociendo hasta si hubo ó no motivo legítimo para efectuarla, resulta frio, confuso y encierra escasísimo interés. Hállase el asunto muy distante de aquellos calificados por los artistas con el adjetivo de pictóricos; y aparte de esto, la actitud del príncipe, su rostro compungido, sus brazos levantándose en la extremidad de la súplica, no corresponden ni con mucho á la idea que nos hemos formado de su entereza y de su carácter. Quísose dar movimiento, interés y energía á la composicion, y en tal sentido léjos de vituperio digno es de aplauso, mas la escena es impropia á ser exacto el juicio que la historia ha formulado acerca del principal protagonista. Paréceme tambien poco acertado el empeño de afear su rostro, que antes arguye imbecilidad y limitacion que no las nobles dotes que hubieron de distinguirle.

Tocante á la hechura, revela la composicion atrevimiento y genio. Hállanse los personajes

bien colocados, y hay unidad en la expresion. Presenta en cambio el dibujo gravísimos descuidos. Fáltale nobleza y sóbrale licencia. La parte arquitectónica está bien hecha, y se respetó la indumentaria; pero ¡de cuán deplorable manera están pintadas las manos de D. Juan! ¿Y los brazos del desdichado Príncipe, que parecen querer escaparse del tronco, segun la espontánea frase de un espectador? Descubro asímismo exageracion en algunas extremidades, como en el pié izquierdo de D. Cárlos, que debia ser proporcionado al cuerpo áun dadas las dimensiones del borceguí: las piernas del soldado que guarda la entrada, no son tales piernas; el militar de la espada, prescindiendo de su túnica, lleva el calzado en chancleta cual si fuese babucha marroquí, y no hallo figura donde no advierta el menosprecio de los buenos preceptos del arte del diseño.

¿Es negligencia ó sistema? Preferiria aquello á esto. Estimo que pintando su lienzo el señor Salas, pensándolo bien, componiéndolo con genio, dándole regular entonacion y un colorido que promete, dejóse dominar por alguna influencia poco justificada. La pintura como la escultura, ántes que todo son dibujo. No entiendo reproducir las eternas y ociosas disputas de clásicos y románticos, ni anteponer dibujantes á coloristas, que huyo del exclusivismo como de la peste, si bien sostengo que sin dibujo no hay artes figurativas.

Dijéronme que el autor era muy jóven, casi un

niño. Mejor para él y para el arte. El Sr. Salas es una consoladora esperanza, su cuadro el primer brote de la hermosa flor que ha de halagarnos con sus perfumes. Que no desmaye el precoz artista ante las dificultades que habrán de contrariarle; que no siga ningun sistema preconcebido, ni ninguna moda, que se inspire en su individualidad y en los grandes modelos, y puesto que le adornan envidiables facultades, pinte lo verdadero; que pintándolo, seguro tiene el triunfo.

Decidió el Sr. Jover pintar un cuadro de empeño. El asunto, como está tratado, la composicion y los detalles, revelan honrosos conatos.

Cualesquiera que puedan ser las particulares opiniones del crítico; áun dados los lunares que oscurecen la biografía de Cisneros, su figura se destacará siempre gigante en el campo de la historia patria. Tomándolo por principal protagonista, el pintor comienza por atraerse la atencion y fijar el interés de la muchedumbre. Cuadro donde el Cardenal figure tiene mucho adelantado para conquistarse el aplauso de los españoles.

Debelada Oran por nuestras armas, trasládase á ella el enérgico político con el fin de tomar posesion de su recinto. Preséntale el gobernador de la Alcazaba las llaves de la fortaleza, pone á su disposicion riquísimo botin; y nada lisonjea tanto á Cisneros, como el gusto de abrir por sí

mismo los calabozos y dar libertad á los trescientos cautivos que en ellos gimen encadenados. Hé aquí el suceso que conmemora el Sr. Jover. Es buena la idea, y por sí misma se recomienda. Realízase la escena dentro de la mazmorra. Aparece en el centro Cisneros levantando su diestra al cielo, y postrados ante él, tribútanle gracias los cautivos: rómpese las cadenas de otros, y alguno se halla tan sin fuerzas para incorporarse, que necesita el auxilio de los que vienen con el libertador.

Está la localidad bien caracterizada, son los detalles exactos y los efectos justos: la ilusion óptica se realiza. No descubro desconcierto en la composicion; el grupo principal atrae, y todo parece converger á darle importancia. La actitud del Cardenal es sencilla, la expresion de su rostro adecuada: los dos cautivos, que le besan la mano ó el manto, hállanse propiamente colocados. Nada en ellos es violenta. Pero me desagrada el color morado del traje cardenalicio; la actitud del capitan que está en primer término en el lado izquierdo, que es forzada y enfática; y la figura del paje que viste azul, que resulta algo achaparrada, quizá por las exigencias reales del jubon. Fáltale relieve y modelado al anciano que yace en el ángulo anterior derecho, y en el conjunto señálanse tendencias al amaneramiento. En otras figuras secundarias noto defectos de perspectiva, y aunque el color es bueno, en algunas partes, en general

no satisface, porque los tonos no están armonizados.

Digno de estima es el cuadrito intitulado *Tratado de Cambray*, del mismo autor. Margarita de Austria y Luisa de Saboya, tia y madre respectivamente de Cárlos V y Francisco I, ponen término, sin ceremonias ni formalidades, á una guerra sangrienta, entrando en negociaciones amistosas que produjeron la paz firmada el 5 de Agosto de 1523 en aquella ciudad. Jover ha estado felicísimo al trazar este pequeño lienzo. Propias son las actitudes, la expresion adecuada, el color justo, los detalles del fondo, el mobiliario y las telas anuncian una mano maestra.

Satisface la tela, no solo por la entonacion sino tambien por la armonía que en toda ella resalta, la seguridad del pincel, la sobriedad de la manera y la elegancia del estilo.

Ha dominado Palmaroli la perspectiva bizarramente. En otra *Revista* juzgué en estos términos su *Capilla Sixtina*. «Como estudio de luces y de perspectiva, es admirable; como exactitud en la reproduccion de la verdad, raya donde pocos han rayado; como habilidad para huir los escollos del desentono que habian de producir los purpúreos ropajes de los cardenales junto al verde de la alfombra que tapiza el pavimento, se recomienda

ventajosamente. Se necesita estar familiarizado con la escena, haber visitado la capilla donde se realiza, para comprender el cúmulo de obstáculos que se han vencido, y alcanzar hasta dónde llegan las facultades del artista. Este cuadro es una página de la liturgia católica, ilustrada por su pincel privilegiado.»

Dolíame al elogiar de esta manera los méritos del Sr. Palmaroli, que no hubiese aplicado sus talentos y su habilidad en aquella ocasion, á asuntos de mayor empeño. Si como ejecucion *la Capilla Sixtina* fué el encanto de los adoradores del arte por el arte, como asunto estaba léjos de satisfacer á los que creen en la realidad de algo más noble y valioso que la simple forma. Guardé, no obstante, silencio, pensando que no era ocasion de hacer cargos, y porque abrigaba la creencia de que dados los alientos del artista, aspiraria en lo futuro á más altas empresas.

Justifica el cuadro que ha expuesto, mi pronóstico. Preséntase Palmaroli ante la crítica con una obra digna de su reputacion, y si me guiára solo por la agradable impresion que en mí produce su vista, si solo atendiera al sentimiento, no vacilaria en conceder al *Episodio del 3 de Mayo*, condiciones singularísimas que lo clasificáran de la manera más favorable. Enséñame otra cosa la reflexion imparcial, y por eso dando á cada uno lo que de derecho le pertenece, atribuyo á la tela toda la importancia que realmente tiene, sin menos-

cabar la de cuantos con ella deban y puedan compararse.

Expuso en 1866 el Sr. Contreras, un lienzo referente á aquel acontecimiento triste y glorioso de nuestra historia contemporánea. Titulábase la *Madrugada del 3 de Mayo*, y aunque luchaba con los recuerdos de Goya, el voto público hizo justicia á las bellezas que encerraba la creacion del artista granadino. Pudo entónces Palmaroli conocer cuán arriesgado era intentar un triunfo en competencia con el gran maestro, y sin embargo, como el génio prescinde de los obstáculos, ó los afronta con decision por muy recios que sean, léjos de rehuir el escollo, encaminose á él en derechura.

Representa el cuadro una escena ocurrida la madrugada subsiguiente á la catástrofe principal. No contento Murat con la matanza del 2, y con haber fusilado en masa á los presos del Buen Suceso, sin distincion de edades ni sexo, continuó fusilando en la Montaña del Príncipe Pio, dicha madrugada, á los patriotas que habian caido en manos de sus soldados. «Los parientes y amigos de estas cuarenta y tres víctimas, dice el libreto, las trasladaron á la Moncloa, y dominando su amargo dolor, les dieron sepultura por sí mismos en el sitio en que hoy se levanta un modesto cementerio, 1808.»

Sirvieron estas líneas de inspiracion á Palmaroli cuando concebia su obra; á ellas se atuvo con sóbria libertad. Reproduce la tela el teatro del

suceso, que limita un lejano horizonte, sobre el cual se destaca la silueta de un templo. Alzase en el extremo derecho un edificio monumental, el palacio de la Plaza de Oriente; en lontananza, sobre la izquierda, descúbrese una avanzada de franceses y grupos de patriotas ocupados en trasportar los cadáveres. Reside el interés del lienzo en los primeros planos. Sobre la ondulada superficie que tapiza la primavera con sus florecillas, vénse en primer término los cadáveres de dos indivíduos; extiéndese más allá el frio tronco de una hermosa jóven, á cuyos piés está el perro que en vida debió reconocerla por dueña: situado en un declive del terreno, próximo al ángulo izquierdo del cuadro, el amigo, tal vez el deudo ó el hermano de las víctimas apoya el codo sobre la pala con que abrirá la fosa, y muestra en su abatida frente el dolor que le domina.

Mas en el lado opuesto es donde está la parte más animada y movida de la composicion: sentadas en el suelo dos mujeres rezan ó lloran, de pié otra alza los brazos al cielo, presa de acerbo quebranto, cíñele una cuarta el cuerpo con los suyos, puesta de rodillas, y oculta su rostro sollozando, y por último una quinta mujer entrégase al desconsuelo mostrando sus negros y rasgados ojos arrasados de abundantes lágrimas.

Obrando con ingenio ha procurado el artista reunir cuantos elementos fueron precisos para causar en el ánimo del espectador la impresion apete-

cida. A la descarnada y terrible elocuencia de aquellos cadáveres, á la expresion de abatimiento en el hombre y de desconsuelo en las mujeres, al contraste entre la lozanía de la vida y la muerte prematura, representada aquella por las frescas flores, esta por la jóven hermosa, que una bala homicida hirió en el casto seno; ha añadido la verdad en los trajes, el aspecto borrascoso del cielo con sus plomizas nubes, atropellándose hasta correr veloces hácia el horizonte; la aproximacion de las aves de rapiña, que con fatídico vuelo se ciernen sobre el teatro de la catástrofe!

La tonalidad general del cuadro es apropiada: tal vez desentone el traje amarillo de la figura que está de rodillas, quizá se ha recargado la mancha blanca del rompimiento, y es evidente que un grado más de oscuridad aumentaria la sábia entonacion de las tintas. Hay, sin embargo, tal arte en el conjunto, tanta melancolía esparcida por la escena, tanta espontaneidad y vigor en la composicion; hánse dibujado las figuras con tanto esmero, y los afectos se expresaron con elocuencia tal, que el cuadro resulta bello áun juzgando severamente sus imperfecciones.

¿No le parece al distinguido artista que el interés dramático se ha desquilibrado, inclinándose todo hácia la derecha? ¿No se le antoja pretenciosa y hasta equívoca la actitud de la hermosa hembra, que viste de morado? ¿Está bien dibujada, diríjome á quien dibuja como pocos, la cabeza y

hombros de la del traje amarillo? ¿Y el árbol le gusta al Sr. Palmaroli? ¿No halla algo teatral el grupo de las plañideras?

Dé algun reposo á la levita del patriota, que á moverla el huracan, como supone, habria movido tambien la coleta, las plantas; y los cabellos y ropas de todos los presentes. Las líneas verticales no son tantas allí, que sea preciso emplear ese artificio para romper su monotonía; pinte tambien con mayor verdad el velo de la mujer que levanta sus brazos al cielo, y ganará por extremo el cuadro.

¿Podrá nunca quitarle la crítica su colorido local? ¿Podrá desconocer el interés que encierra y la unidad de pensamiento y de efectos con que está trazado; desconocer que en él la naturaleza fué discretamente embellecida por el arte? ¿Dióse nada mejor modelado, mejor sentido, que el busto de la jóven muerta? Allí está inmóvil, lívida, marmórea, y aún nos habla con el quejido lastimero que parece escaparse de su virgíneo pecho; allí está sin vida, y diríase que sobre sus secos labios vaga todavía el postrimer aliento de la existencia! ¿Y qué diré de la vieja que se lleva el pañizuelo á los ojos, qué de la otra mujer, que vuelta de espaldas pasa sollozando las cuentas de su rosario? Poesía, elocuencia, sentimiento, vigor en la expresion, elegancia en el estilo, hé aquí en resúmen el cuadro del entendido artista que me complazco en ensalzar.

Tiene Palmaroli en la Exposicion otro lienzo de historia: *la Batalla de Tetuan*, ganada el 4 de Febrero de 1860 por los soldados españoles sobre las tropas marroquíes.

Juzgando someramente, créese que no hay asunto pictórico tan realista como un combate entre dos ejércitos, cuando nada es tan imaginario y convencional. Son los lienzos de batallas cuadros de Cosmorama, si unicamente se atiende á la colocacion de las masas que entraron en funcion, ó simples episodios, arreglados á gusto del artista ó de quien desea adornar con la obra su salon ó gabinete. Véanse todas las telas de este género, y se hallará confirmado mi aserto. Píntase cuando más un momento y un muy reducido aspecto de la batalla, quedando siempre á considerable distancia de la verdad.

Desisto por lo tanto de exigir en estos casos lo que en otros pediria. Imagínase el lienzo con ocasion de un combate, sirviendo éste de pretexto para aquel, mas el pintor no aspira nunca á pintar la batalla. Y si esto no es así, diganlo los que por su dicha ó su desgracia han tomado parte en alguna; díganlo los que testigos de la victoria del 4 de Febrero hayan estudiado el cuadro de Palmaroli.

Ni la composicion ni el desempeño están en armonía con las facultades y el talento del artista; aquella es mala., éste flojo. Carece el cuadro de carácter, y revela la inexperiencia de la mano que lo

ha producido para esta clase de asuntos; aparte de que la hechura no satisface.

Hay figuras, como las de los ayudantes de O'Donnell, por extremo desproporcionadas. Compárense con la del tambor que está en una línea más próxima al primer término, y aparecerán cual dos colosos que saltaron por encima de las leyes de la perspectiva. En el grupo de la derecha reina una confusion deplorable: hay tonos en el cielo puramente imaginarios, y además el protagonista del suceso, O'Donnell, está relegado casi en una lontananza, sin personalidad pictórica.

Y ya que hablo del Sr. Palmaroli, séame permitido, alterando el sistema que me he propuesto seguir, elogiar el cuadrito de *Variedades*, que tiene expuesto con el núm. 362 del Catálogo. Figura el *Salon chinesco* del palacio de la Plaza de Oriente. Dicen los aficionados que es una joya de color y de perspectiva.

¡Rosales! Al escuchar este nombre, todo el que ame el bello arte, acuérdase involuntariamente del lienzo autorizado con su firma, que constantemente se halla expuesto en las galerías de la Trinidad: *Isabel la Católica dictando su testamento*. Elogiado sin tasa por propios y extraños, llevó la fama del autor por el mundo artístico, con

merecidos encomios; gallarda muestra de las facultades que enriquecian la paleta de donde brotára, deploróse que en el certámen de 1866, Rosales permaneciera ausente de un palenque que reclamaba su presencia.

Toma puesto en el actual con una obra, ocasion de las más encontradas opiniones, y motivo de los debates más sostenidos y prolongados. Encómianla unos hasta la exageracion, diciendo que es una maravilla; deprímenla otros pidiendo para ella el veredicto más justo y más severo. Y naturalmente, la controversia ha trascendido á la region de los principios; y si aquellos levantan la bandera de la libertad artística, diciendo que las innovaciones introducidas por Rosales son legítimas y acusan el genio; estos, refugiándose en el respeto de las buenas tradiciones, afirman que la usada por Rosales, no es libertad sino licencia, que arruinaria al arte sin remedio, de constituir escuela y sistematizarse. Hasta atribuyen los defectos que en lo tocante al dibujo y modelado descubre el lienzo del jóven Sala, á la influencia del maestro, perniciosa y funesta, en sentir de estos jueces, para el porvenir de la pintura en España.

Sin prejuzgar fallo alguno adelantaré una idea: entiendo, que como pensamiento, es meritísimo el cuadro de Rosales. Nada tan interesante, tan dramático y patético; nada tan pictórico y apropiado para mover el ánimo del espectador con el doble incentivo del interés moral y de la belleza pro-

ducida por el acorde de las líneas y colores.

Lucrecia, dama romana, esposa de Colatino, y á quien celebraban por su honestidad y su hermosura, es violada por Sexto, hijo de Tarquino el Soberbio, rey de Roma. Indignada Lucrecia ante tamaña injuria, y no queriendo sobrevivir al ultraje, dióse la muerte; causando el hecho la destruccion de la Monarquía y el establecimiento de la República.

No puede imaginarse argumento más pictórico: todo lo reune éste, unidad de tiempo, de accion y de localidad. El drama entero hállase contenido en un solo momento, en aquel en que la heroina cae herida por el acero vengador que contra su propio seno esgrime.

Tito Livio, con épica sencillez, lo ha descrito. Mandó llamar Lucrecia á su padre y á su esposo, para que vinieran acompañados de todos sus amigos, porque habia ocurrido un suceso grave, y en llegando aquellos á Colacia con Valerio y Bruto, que se fingia loco por temor de Tarquino, díjoles Lucrecia con los ojos hinchados de lágrimas:

—Huellas de extraño hay sobre tu lecho, Colatino, mas solo el cuerpo fué mancillado, no el alma; y de esto buena prueba será mi muerte. Libre como estoy de culpa, no quiero librarme del castigo, para que ninguna romana impura viva con el ejemplo de Lucrecia.

Y sin decir más, sacó un cuchillo que bajo del manto traia oculto y hundióselo sobre el corazon.

Prorumpieron marido y padre en sentidas quejas, miéntras que Bruto, arrancando el puñal de la herida, levantólo en alto y juró á los Dioses, por aquella sangre inocente, que la injuria hecha por el hijo del Rey recibiria su merecido.

Precisamente escogió el artista para su cuadro el instante del juramento. Bruto, casi en el centro, dirígese á los Dioses poniendolos por testigos y fiadores de su varonil intento. Lucrecia moribunda, habria caido al suelo si su padre no la sostuviera, miéntras Colatino, entre confuso y sorprendido, muestra su ansiedad interrogando á su muda cónyuge con la palabra y con el gesto. Valerio, cerca del infamado lecho, anuncia su asombro y su dolor con significativo movimiento de la cabeza y de los brazos.

La escena sorprende por lo trágico y lo grandioso. Es una pintura que habla al sentimiento, á la imaginacion y á la memoria, al alma y á los sentidos. La condicion de Lucrecia, su virtud no empañada por la mancha más leve, su hermosura y honestidad reconocidas; las circunstancias que concurren en el autor del atentado, hijo del monarca que tiraniza al pueblo; la ocasion de la injuria, el sentimiento de la dignidad, herido en la persona del esposo y del padre; Bruto, ministro de la cólera más justa, la monarquía destrozada, la república triunfante..... motivos son que atribuyen al suceso y á su simulacro grandísima importancia.

Crítica y autor caminan de acuerdo respecto del asunto. Inspiróse Rosales no poco en los principios que hoy la rigen, en las necesidades morales del momento que vivimos. Cuando se contempla á la flaqueza en auge, y el abatimiento de los caractéres parece cualidad propia del siglo, nada tan oportuno como dar vida á un drama, cuya ejemplaridad halla eco en la conciencia de cuantos lo conocen. Entra la pintura de Rosales en el círculo del arte docente, segun que lo comprendo: podrá hallar el ánimo recreo en la obra, viéndola magistralmente desempeñada, mas no es permitido menospreciar la severa leccion que entraña. Hé aquí porqué atrae, fija las miradas y suscita los fallos más opuestos en cuanto atañe á la hechura.

Nada nuevo digo al afirmar que el cuadro ha sido maduramente pensado. Aun pintándose dos acciones, la muerte de Lucrecia y el juramento de Bruto, ambos hechos se relacionan tan estrechamente, se compenetran y asocian de tal modo, que resulta uno para el espectador. Trae el suicidio de Lucrecia los votos de Bruto; éste jura, porque Lucrecia muere.

¿Pero basta esto? ¿Habrá el pensamiento, aunque de sublime se le califique, de hacer que se prescinda de la forma? Asienta Edmundo About, en uno de sus libros, una idea que cuadra bajo todos conceptos al caso presente. «Lucrecia, dice, mujer de Colatino, la más virtuosa de las damas romanas, será relegada sin compasion entre los

mamarrachos si el cuadro que la representa no vale nada.» Cierto. No basta que el motivo pictórico se recomiende á nuestra inteligencia; necesario es que la ejecucion corresponda á la alteza del argumento. Sin este requisito indispensable no hay arte posible.

Imaginó Rosales su cuadro discretamente, la composicion es como suya, vigorosa y realista. Hay en ella armonía, sentimiento del momento, del sitio y del suceso; el lecho mancillado con sus revueltas ropas, es un detalle feliz que acrecienta la propiedad del conjunto; ¿pero ha sido la pintura dibujada, hecha con arreglo á arte, está concluida? ¿Son los paños, en general, tales paños, fueron tejidos con lino, seda, lana ú otra materia animal ó vegetal?

Si el arte pictórico exige como condicion de éxito la pureza del dibujo, lícito es inquirir si al dibujarse los miembros inferiores de Bruto, y los que se ven de Lucrecia y Colatino, se han respetado ó no esas leyes. ¿Fueron modelados, hechos como se dice en el Estudio, cual pedia el arte? ¿La mancha negra, que campea en la parte interna de la pierna derecha de Bruto se halla en los racionales, fuera de los casos en que pudo atacarles alguna enfermedad enojosa? ¿Es indiferente ó no el sitio en que deba colocarse la convexidad del dorso del pié? ¿No tiene la curvatura de la pierna sus límites; no los tiene la del radio? Violenta es la torsion del antebrazo izquierdo de Colatino y falsas

sus dimensiones; hinchado aparece el brazo desnudo de Lucrecia, que cae sobre la silla, y miéntras la cabeza de Bruto fué modelada magistralmente, la de Colatino es pobre y mezquina. Bueno es el busto de Lucrecia, aunque dada la exageracion de la tinta verdoso-amarillenta de las carnes. Está aún caliente el cadáver, ha trascurrido un segundo desde que Lucrecia se clavó el puñal; hasta sería permitida la súbita lividez del rostro, no la de los miembros superiores, tal como se ofrece. Ya hubo quien preguntó, si la torneada mano está ó no cubierta por un guante de gamuza, negando que fuera carne. Cuando se advierte cómo está hecha esa mano y el pié que por bajo de la stola asoma, no puede por ningun título excusarse las graves incorrecciones que presentan la izquierda de Bruto, el perfil, garganta y pié izquierdo de Colatino, la clavícula de Lucrecio y el brazo izquierdo de Valerio.

Aun dado el carácter que se atribuye al primero, carece de la dignidad y nobleza que pide la solemnidad del momento, ó al menos su apostura es violenta y vulgarísima. Tratándose de un romano, esta circunstancia no es de problemático valor. Consideró el romano la dignidad como una virtud; recomendáronla sus filósofos, y la practicaron ciudadanos y plebeyos. Morian los gladiadores con dignidad, sobre la enrojecida arena del circo; y César, exánime, cúbrese con su manto para concluir dignamente.

En cuanto á Lucrecia cae como

Corpo morto cadde;

con la enorme pesadumbre de la muerte. Sostiénela el padre, sin que su accion aparezca extraña; píntase la sorpresa en su rostro, y con la mano izquierda sujeta el peplo de la hija, á fin de que no se descubra el seno. Está movida la figura de Colatino con inteligencia, aunque le falta expresion; y no comprendo su mano derecha.

Excelente es la casta de color, y la luz está repartida con acierto. Apartándose el espectador, disminúyense las incorrecciones; entónces solo se percibe el bulto, la dureza de las masas se amengua, los contornos de piedra adquieren cierta suavidad y fluidez, y el lienzo encuentra en el crítico la indulgencia que ántes no obtenia. ¿Mas es el cuadro al óleo lo propio que la pintura escenográfica? ¿Trázanse los temas sobre el lienzo por el procedimiento que siguieron todos los grandes maestros, para que se contemplen á distancia considerable? ¿No se ha dado en el extremo opuesto á la nimiedad? ¿O es que la franqueza, la energía y el vigor están reñidos con el dibujo y la finura?

A propósito de estos debates, se ha citado por alguno el nombre de Velazquez, diciéndose que Rosales sigue las huellas del insigne maestro, que tampoco concluia sus cuadros. Tomada en absoluto la proposicion es inexacta. Abundan en el Museo del Prado los lienzos de Velazquez, donde las

extremidades, los rostros y las ropas están admirablemente concluidos. Pintados sus lienzos con una franqueza y una espontaneidad insuperables, reunen á la vez la mayor finura y esmero en la ejecucion.

Fuera impertinencia el negar, por otra parte, lo que está á la vista en el cuadro de la *Fragua*, en las *Meninas* y en las *Hilanderas*. Vése en el primero un pié sin dedos y una pierna sin rótula; en las *Meninas*, la mano del maestro no está mas que bosquejada; en las *Hilanderas*, se aumentan las incorrecciones, si es que la frase debe aplicarse á la rapidez con que fueron hechas ciertas partes.

Sobre que en Velazquez no son estas faltas consecuencia de un sistema preconcebido, sino resultado de las condiciones apremiantes bajo que solia trabajar, en su última época, nunca sería cuerdo seguirle en lo defectuoso y censurable, sino en lo perfecto y bello.

Imparcial la crítica, ha calificado, lo mismo dentro que fuera de España, á Velazquez del primero de los coloristas, y justa á la vez, censuró esos defectos, que no amenguan tantas bellezas y perfecciones. Beulé, cuya competencia no podrá recusarse, ha escrito hablando de las *Hilanderas*: «Mucho hay digno de vituperio en este cuadro, que parece un esbozo; tan poco esmerada es la ejecucion de alguna de sus partes.» Y más adelante, despues de elogiarlo sin tasa, que Beulé es

un admirador sincero de Velazquez, aprecia así sus cualidades generales. «Fáltale, dice, un sentimiento mas elevado de la forma, la pasion de lo bello y el arte de obtenerlo de las imperfecciones del modelo, ó lo que es lo mismo, no conoce la ciencia del diseño que constituye el gran estilo. Tiene uno que le es propio; estilo el más original de cuantos puedan imaginarse, pero que no es el gran estilo. Para Velazquez, la línea es el resultado de las impresiones coloridas: no abstrae, como el escultor, que despoja al cuerpo de sus apariencias luminosas para recoger mejor las líneas. Lo que Velazquez pinta, es el contorno indeciso, flotante, movible tal como lo figuran los colores; el juego de la tonalidad, las alternativas de luz y sombra, el capricho de los músculos, las posiciones casuales, el familiar abandono de la vida. A fuerza de ser verdadero su dibujo, no lo es; á fuerza de copiar la naturaleza, se aleja de ella; porque el arte, no disponiendo de medios capaces de igualarla, debe interpretarla y corregirla si es necesario, para oponerle una convencion más bella.»

Aun aceptando como exactas las explicaciones que preceden, entre *las Hilanderas*, por ejemplo, y *Lucrecia* hay una enorme distancia bajo la relacion que nos ocupa. Limítase Velazquez á bosquejar la mano de la vieja que está en la parte derecha del cuadro; mas pinta la pierna con sujecion á las leyes de la perspectiva y del dibujo: aquella mano

no es una mano incorrecta, no tiene tres dedos en lugar de cinco, no está dislocada, es simplemente un esbozo; y no léjos de ella hay una mujer, cuya espalda y cuello son una maravilla como dibujo, modelado, entonacion, hechura y color. Busque el crítico en *las Hilanderas* brazos con la torsion que tiene el de Colatino; busque en *la Fragua* piernas como las de este mismo y de Bruto; busque, en fin, en *las Meninas* la dureza de los paños que se encuentra en el lienzo de la Exposicion.

Admitiríase como bueno el proceder ocasional de Velazquez, y habria que reprobar á Rosales; porque aparte de que entre la franqueza del uno y la del otro media un abismo, la originalidad es la primera condicion del genio, y la imitacion solo puede ser tolerada de imitarse lo mejor, no lo que reclama justo correctivo.

¡Imitar á Velazquez! Nó, nó; el Sr. Rosales no se ha propuesto semejante cosa. Velazquez es inimitable. Equivócanse los que suponen aquel propósito, no calculando que, léjos de favorecerla, empeoran la causa de su defendido.

Si como obra aislada pudiera *la Muerte de Lucrecia* encontrar algun favor en la crítica, que es dudoso, como sistema y como escuela mereceria acerba censura. Cuando en la Roma del Renacimiento se exageró la franqueza, la anatomía y la expresion á lo Buonarrota, abriéronse las puertas por donde entraria la decadencia y el barroquismo. Suele el genio mantenerse en su puesto á pesar de

la excentricidad; lo excéntrico es la muerte de las medianías.

Nada tan distante de la realidad como la manera que ahora se inicia. Esos músculos truncados ó dislocados, esas masas hinchadas ó atrofiadas, esa dureza en los contornos, esos paños de hierro ó de madera, esos miembros sin disciplina, ese empeño de abocetar y no concluir, ¿á dónde llevarian al arte, de ser imitados por artistas incautos y noveles? ¿para qué aprendieron á dibujar?

¿Qué fin se propuso el maestro al señalarles la pureza de la línea clásica? ¿Quizá no merece respeto alguno la tradicion, que tiene por autoridades desde Rafael hasta Correggio, desde Andrea del Sarto hasta Ingres, Ary Scheffer y Delaroche? ¿No dibujaron los coloristas? ¿No dibujó Zurbaran su Santo Tomás, á pesar de que debia colocarse á regular altura? ¿No dibujó el mismo Rivera? ¿Es permitido al naturalismo pintar un solo dedo en lugar de cinco? ¿Puede tolerarse, como acontece en el cuadrito de *la Entrega de doña Blanca de Navarra*, que una mano aparezca horriblemente mutilada hasta tener solo tres?

Acompañan á la gran tela que acabo de juzgar dos menores. Representa una *Doña Blanca de Navarra en el momento de ser entregada al Captal de Buch*; otra *la Presentacion de D. Juan de Austria al Emperador Cárlos V, en Yuste*. Dice Aleson en sus *Anales de Navarra*, citados por el Catálogo, que doña Blanca, víctima de la mala vo-

luntad y de los manejos políticos de su padre, don Juan II de Navarra y Aragon, que se propuso desheredarla, fué conducida á Francia por órden de aquél. Arrancóla al efecto de su misma casa y de sus Estados Mosen Pierres de Peralta, quien la entregó en la villa de Pie de Puerto al Captal de Buch, y una vez encerrada en el castillo de Ortez, murió envenenada, dícese que por mandato de su hermana doña Leonor, á quien el padre deseaba favorecer con la corona.

Háse figurado el instante en que Mosen Pierres de Peralta hace entrega de la persona de doña Blanca (1). Acompañada de sus damas, adelántase ésta hácia el Captal, que con su comitiva ocupa el extremo derecho del cuadro: entre ambos grupos aparece Peralta. Buen golpe de gente sigue á la princesa, bajando por una escalera que se alza tras ella, y en el lado opuesto un pajecillo sujeta á su lebrel.

Fuera enojoso detallar todas las incorrecciones de dibujo, todas las inexactitudes técnicas del cuadro. Hay un leon en el remate de la escalera, monstruoso en sus formas, si es que tiene alguna;

(1) Se me hizo notar, que el Sr. Rosales habia trasladado el *Cortile del Palazzo del Podestá* en Florencia, á la villa de Pie de Puerto, afeándolo durante el viaje. Traje á la memoria las circunstancias del patio florentino, y con efecto, el artista español parece haber reproducido en su lienzo parte de la perspectiva que ideaba *Lapo Tedesco* en el siglo XIII.

hay manos con tres dedos, cabezas que solo por sospecha se pueden calificar de tales. Han perdido los contornos toda la gracia de que eran susceptibles; y con frecuencia determínalos un trazo negro colocado á la ventura: nó, no figura la naturaleza los objetos así, y aunque los figurára, el arte no es la naturaleza.

Buena es la figura del Captal, bueno el color y hasta la composicion, pero no basta: el cuadro no está hecho, es un esbozo, que debe volver al Estudio del maestro. ¿Cuál sería el porvenir de la pintura, si fuera permitido hacer sistemática abstraccion de las reglas del diseño, alterar la verdad, hinchar concavidades ó rehundir partes convexas, mutilar miembros, afear rostros, dislocar masas, solo por el placer de pasar por original y nuevo?

Encierra el segundo cuadrito simplemente una anécdota de la residencia de Cárlos V en Yuste. «Cuando Cárlos V vino á encerrarse en Yuste, »érale presentado muchas veces su hijo, en calidad »de paje de D. Luis Quijada, gozándose mucho en »ver la gentileza que ya mostraba aún no entrado »en la pubertad.» Pintar asuntos de esta índole, que á lo mas podrian servir de tema para una viñeta ilustrativa de un libro de historia, antójaseme que es perder el tiempo y malgastar disposiciones que convenia utilizar con más provecho. ¿Qué ha figurado el Sr. Rosales? Una de las presentaciones de

D. Juan al Emperador. Probable es que estos actos se verificáran sin aparato, lo que no se compagina, á ser cierto, con la falange de cortesanos que el artista colocó en escena.

Adolece el lienzo de los propios defectos que el anterior. El abuso del artificio háse llevado hasta rodear con una línea negra, fuertemente acusada, el contorno de los guantes de Quijada. Sentado Cárlos V en un extremo de la cámara, vuélvese hácia su hijo: delante de él aparece un hermoso perro, detrás dos religiosos. Entra la luz por una ventana que rasga el muro de la derecha: sigue este hácia el fondo, y lo decora primero la campana de una chimenea, luégo otra ventana, por donde tambien penetra la luz. Magnífica entonacion. El cuadro tiene carácter; Luis Quijada hállase felizmente trazado, los cortesanos están movidos con inteligencia y la perspectiva es excelente.

Si el desenfado que muestran las cuatro obras expuestas por el Sr. Rosales constituyen un pasajero error, es evidente que la crítica, haciendo justicia á los talentos que le adornan, habrá de aconsejarle entre benévola y resentida, que procure evitarlo en lo sucesivo; pues nombres artísticos como el suyo imponen serios deberes: cuando se llega al punto que él ocupa, un paso falso puede engendrar dolorosas caidas, una equivocacion, una excentricidad quizá se conviertan en cánones

sagrados, que pervertirán el criterio de los incautos que sin personalidad viven amarrados al arbitrio ajeno, faltos de iniciativa para romper sus ligaduras.

Ya pueden decir los artistas (que segun he oido los hay enamorados de esa manera) lo que quieran; el sentido comun, el voto público, la misma historia del arte, sus conveniencias, sus tradiciones, su porvenir; todo pugna contra una novedad que trae consigo la más excesiva y funesta de las licencias.

Apláudanse esas incorrecciones, y resultará justificado el retrato de la señorita doña C. de S. Si esto llegase á acontecer, que no acontecerá, sería preciso confesar, que habia estado la crítica ocupándose afanosamente, durante cuatro ó cinco siglos, en recomendar la pureza del dibujo y la imitacion juiciosa de la naturaleza, para decir al postre que se habia equivocado.

Encuéntrome ahora enfrente de *las Hijas del Cid*, de Dióscoro Puebla. La transicion no se imaginará más violenta. Para algunos peca este cuadro por exceso de hechura y de idealismo; encuéntranlo otros bello, aunque algo académico. De todos modos, justo es declarar que denota en el autor, ántes que decadencia ni retroceso, mayor dominio de las dificultades materiales del arte, ma-

yor seguridad en el pincel; en una palabra, mejoras evidentes y adelantos considerables.

Háse ensayado Puebla en el género histórico con bastante fortuna. Comenzó con su *Colon*, que vale, siguió con *el Compromiso de Caspe*, que vale más, exhibe ahora *las Hijas del Cid*, asunto legendario, que si como pensamiento cede el campo á los lienzos anteriores, como desempeño los aventaja.

En el romance XLIV del *Tesoro de Romanceros* léense estos versos:

> Al cielo piden justicia
> de los condes de Carrion
> ambas las fijas del Cid
> doña Elvira y doña Sol.
> A sendos robles atadas
> dan gritos, que es compasion,
> y no las responde nadie
> sino el eco de su voz.

Con efecto, doña Elvira y doña Sol están atadas á dos árboles: una de pié, ligada al tronco por cintura y brazos, en actitud de dirigir sus querellas al Omnipotente; la otra en el suelo, sujeta por las muñecas, con la cabeza caida hacia atrás, mostrando desesperacion y congoja. Desnuda de medio cuerpo arriba, descubre á los ojos del espectador el tronco; vésele además la pierna izquierda, que con el pié respectivo, parécenme justificar mis imparciales alabanzas, como la espalda, el

seno y los brazos que encuentro dibujados y modelados con gusto, elegancia, verdad y sentimiento. Caen las ropas naturalmente, y los pliegues están hechos sin afectacion. Tambien la hermosa cabeza y el pelo, que cuelga en deshecha madeja, corresponden al resto de la figura.

No es tan buena la otra, cuya actitud se califica de un tanto pretenciosa. Háse dibujado la mano izquierda con esmero, siquiera su colocacion no sea la más acertada. En la parte externa media del brazo que se ve, noto una línea convexa, que hincha el músculo afeando el contorno; si la da el modelo, yo la habria corregido siendo artista. El fondo está bien hecho, hay riqueza de color y energía; y la naturaleza fué tratada con cariño y verdad.

Tambien las encarnaciones, dado el idealismo que el cuadro encierra y que el asunto toleraba, son excelentes; distinguiéndose por la suavidad, el relieve, la frescura y la fina entonacion. A pesar de los reparos que dejo apuntados, el cuadro en su línea es bello y recomendable, y presupone en el autor grandes progresos, aspiraciones honrosas y dotes meritorias.

Elija Puebla un pensamiento, que encarne más en las necesidades morales de la sociedad que le rodea, busque mayor interés; que la valía del asunto se ponga más de relieve; dibuje con la gallardía de que ahora alardea; y siguiendo por el camino que, tocante á la entonacion y al color abre

con su última obra, llegará á donde pocos lleguen, á aquellas serenas alturas, que nunca dominó, ni la rastrera envidia, ni el fallo descontentadizo del desabrido Aristarco. Ni esto debe de ser difícil para quien hizo *Colon desembarcando en América*, y el *Compromiso de Caspe*; para quien ha pintado las *Hijas del Cid*, idealizando el tema con rica fantasía.

Séneca, despues de abrirse las venas, se mete en un baño, y sus amigos, poseidos de dolor, juran odio á Neron, que decretó la muerte de su maestro. ¡Magnífico argumento! De un lado el déspota, que se complace en contrariar todo sentimiento humano, del otro el varon justo y eminente filósofo, que asiste á la bacanal cesárea sin mancharse con sus inmundicias. Neron, bárbaro y sanguinario, diciendo hasta dónde puede llegar la ingratitud cuando se asienta sobre el trono; Séneca abriéndose las venas con la calma olímpica del estóico.

Expuso el Sr. Dominguez, autor de este cuadro, en el certámen de 1866, un *Silvano* que anunciaba medios como dibujante y colorista. Hice justicia á su mérito combatiendo el género, pues pensaba que el jóven pintor debia de consagrar sus talentos á más altas empresas. Creo que falta razon de ser á la pintura mitológica en los tiempos que alcanzamos. Posible es que el Sr. Dominguez participe ya de mi opinion cuando ha tomado por un camino tan dis-

tante del que ántes seguia. La tela de ahora reclama el aplauso, reuniendo, como reune, abundante copia de perfecciones.

En una estancia que ofrece el caracter arqueológico y decorativo propio del momento histórico y de la civilizacion á que su arquitectura corresponde, hállase el filósofo que acaba de espirar. La parte superior de su cuerpo, única visible, descansa sobre los bordes del baño, colocado en el centro de la estancia. Delante, en el extremo opuesto á aquél sobre que Seneca descansa exánime, está uno de sus amigos, sentado, envuelto en amplio manto de escarlata, y en la actitud más propia para significar la pena que le abruma. Destácanse en segundo término, en la derecha, tres figuras, una de espaldas, otra de perfil, y una tercera de frente aunque un poco vuelta hácia el cadáver. En la izquierda de la perspectiva, apóyase en un re salto del muro, otro de los comensales del difunto, que participa del dolor que agobia á los presentes.

Adecuada es la composicion á la idea principal aunque el grupo de la derecha, por la abundancia de las líneas verticales y la falta de movimiento, resulta monótono. Poco interesa la figura de lo azul, y la que apoya su mano sobre el pecho carece de carácter. Se diria que el anciano acaba de entrar y que los otros le comunican la triste nueva. Recordándose la impasibilidad estóica, los antecedentes del suceso, para el que Séneca se venia preparando de larga fecha, que dada la crueldad de

Neron, creíalo inevitable; puede explicarse la escasa sorpresa que en su semblante se dibuja. Mejor expresion dió el artista al personaje de la izquierda, cuya figura es poco noble. Antójase la cabeza grande con relacion al cuerpo, tiene este escaso relieve y en las ropas hay dureza. Verdad es que de este defecto adolecen las demás.

Como compensacion, el romano del primer término está situado con ingenio y movido con valentía, el mosáico del pavimento, el mismo baño, la columna y la pira que parten el fondo, la perspectiva entera fueron pintados con inmejorable pincel. Quiso Dominguez cortar las líneas horizontales, que le resultaban en los primeros planos, y colocó en el punto más conveniente una preciosa ánfora, que revela su gusto y sus conocimientos. Deseó entonar los colores, y consiguiólo á dicha, haciendo resaltar los efectos de la luz con toques vigorosos, magistralmente aplicados y distribuidos. Sin descender á lo nimio ni á la fotografía, reprodujo lo real en cuanto al pavimento, al baño y á los detalles arqueológicos, con arte é inteligencia. Algo hay en el brazo de Séneca que no agrada, creeríase que se halla dislocado, y el torso es rígido en demasía.

¿Conoce el Sr. Dominguez la hermosa cabeza de Séneca expirante, que guarda el Museo Arqueológico Nacional? Viendo la que ha pintado diria yo que no.

¿Debió incluirse en la Exposicion con derecho á premio, el gran lienzo intitulado la *Junta de Cádiz en Febrero de* 1810, que lleva la firma del apreciable artista D. Ramon Rodriguez? No se me ofrece fácil la respuesta. Ocupó el cuadro sitio de honor en el certámen parisiense de 1867, fué entónces favorecido con una primera medalla y juzgado por la crítica; trájose despues á España, donde lo contemplaron inteligentes y profanos, y fué luego adquirido por el Ayuntamiento de Cádiz para su salon de sesiones.

Despréndese de esta historia que la pintura es de fecha atrasada, aunque no figurára en la Exposicion de 1866; que pertenece á una corporacion, y sobre todo, aunque nada de esto altere su mérito intrínseco, es lo cierto que todo fallo resulta prejuzgado por la doble recompensa del premio y de la adquisicion.

No me incumbe resolver este problema ni me interesa gran cosa el ventilarlo. Figura el cuadro en la Exposicion bienal, y por lo tanto puedo y debo decir el juicio que sobre él haya formado tras el exámen justo de sus cualidades; mas siempre opinaré que obra premiada por un jurado competente, no necesita ni debe comparecer ante otro que pueda por acaso contradecir aquel veredicto.

Recuerda el Sr. Rodriguez la ceremonia en que la Junta constituida en Cádiz con motivo de los sucesos políticos de los principios del siglo, comunica al pueblo la respuesta que ha dado al

Mariscal Soult, despues de intimar éste la rendicion de la ciudad. Reproduce la plaza que se extiende frente á la Casa-Municipio, en cuya galería principal ondea la bandera española, y por bajo cuelga un gran paño con esta leyenda, que es la contestacion: *La ciudad de Cádiz, fiel á los principios que ha jurado, no reconoce otro Rey que al Sr. D. Fernando VII.* Sobre un tablado, construido á regular distancia de la fachada, campea el presidente de la Junta, Venegas, señalando al pueblo el letrero: más hácia el fondo, el duque de Alburquerque da la mano á otro personaje, y no léjos de él destácase el General Alava, que levanta su sombrero en alto, encarándose con un grupo compuesto de un voluntario distinguido, de un paisano, que monta caballo y empuña sendo trabuco, y de otros soldados, situados en la inmediacion de la tribuna.

Ocupa la extremidad izquierda de esta una mesa, donde firman, supongo que la respuesta, varios militares y patriotas: tambien se ven allí dos religiosos, de los cuales uno arenga á la compacta muchedumbre, que se extiende hácia el Pópulo. Hay luego otras figuras en el primer término del cuadro, que completan la composicion.

Tiene la pintura interés histórico, sobre todo, local, y el pintor estudió bien el asunto. La gran perspectiva del fondo copia con inteligencia lo real, y no falta á la composicion cierto ingenio; pero el afan de caracterizar la escena, trajo que se

violentáran las actitudes, quitándoles sencillez. De por sí, el tema era escabroso, y ofrecia el peligro de que resultára incoherente ó frio; abundante en episodios que destruyeran su unidad, ó circunscrito á un aspecto parcial del suceso, sin eficacia para suscitar la impresion apetecida.

Pienso que se ha hecho no poco en cuanto á la unidad: fíjase la atencion del espectador en el centro del cuadro, y ni el monje, ni los voluntarios, ni el General de la Armada, ni la muchedumbre que se atropella sobre la izquierda, ni el mismo grupo del primer plano, consiguen distraerla; hallo su parte flaca en la exageracion ya apuntada de las actitudes y en la entonacion de los colores. El indivíduo que está á caballo en el extremo derecho, como tipo y ropaje causa desagradable efecto. Falta la severidad que el caso pedia en el ademan de Alava; la figura de Venegas es pretenciosa, é impropia la del religioso. Todo esto trae que se descubra el artificio empleado por el profesor, y que el conjunto ponga en la memoria el maniquí y los modelos.

Y como sentimiento general del claro oscuro y del color, como coordinacion de los tonos, entre la *Junta de Cádiz* y *Otelo y Desdemona* del mismo Sr. Rodriguez, ó sus *Heridos de Africa*, que para honra suya figura en el Ministerio de Fomento, hay una diferencia notabilísima, que redunda en beneficio de los últimos, segun notará quien imparcialmente los compare.

Persistiendo en el estudio de la pintura de historia, hallo en la primera sala un cuadrito no despreciable del Sr. Serret, relativo al último Justicia de Aragon. Agrádame la casta de color y algunas figuras como la de Lanuza. Otras hay en el grupo principal bastante endebles. El magistrado que lee la sentencia es bueno. Cuadro sin pretensiones, se recomienda á la benevolencia del crítico.

¿Será que esté destinado Felipe II á entristecer todo sitio, todo episodio, todo cuadro donde figure su recuerdo ó su persona? ¿Será que al inspirarse el artista en cualesquiera de los sucesos que oscurecen su tristísimo reinado, desde la rota de la Invencible hasta la expulsion de los moriscos, no le sea permitido olvidarse de la predisposicion con que el ánimo contristado ve los hechos y los objetos? Hay temas pictóricos que solo pueden sentirlos ciertas naturalezas. Entre el artista y el pensamiento generador del lienzo media á veces una secreta correspondencia, una misteriosa simpatía, que solo descubre y quilata el que, conocedor del indivíduo, vé en las obras la irresistible inclinacion de sus facultades y de su ingenio. Díjose, no sin razon, que el estilo era el hombre; aplicada la máxima á la pintura, la obra es en ocasiones el alma, lo más subjetivo del artista.

Contemplad los cuadros expuestos por Valdivieso, *Felipe II*, *el Infante D. Cárlos*, *un auto*

de fe; llamas, inquisicion, gritos que desgarran, carnes que se hinchan, huesos que estallan, séres que espiran entre maldiciones y jaculatorias; luégo la *Ausencia*, lo infinito, la esperanza y más allá el *Laud*, esto es, la poesía asociada al amor, dos sublimes engaños, dos ilusiones que encierran entre sus gasas las espinas de la realidad.

Este es Valdivieso; el pintor de la melancolía. ¿Dónde ha pintado su Felipe II? En el Escorial. ¿Cómo lo ha pintado? Acordándose de Felipe II. ¿Quién se lo ha inspirado? Felipe II. Tiene la pintura que ser fria como el corazon de aquel hombre, como su mirada, como su apostura, como todo cuanto á él se refiere. No pidais al lienzo color, vida ni movimiento; pedidle frialdad, algo propio que recuerde al monarca de los autos de fe, y lo hallareis. Olvidáos del resto, olvidáos del cielo, de la perspectiva arquitectónica, de las figuras secundarias, del Príncipe y de sus piernas; fijáos solo en la cabeza de Felipe II, en sus manos, en su perfil, en la expresion de su rostro y en el color de su ropilla; es lo que Valdivieso ha querido pintar, lo que ha sentido, y lo que ha pintado.

No se juzgue á Giraldez de Acosta por su *Agustina Zaragoza*; pues tiene en su repertorio obras más aceptables.

Cárlos V en Yuste. Bonito cuadro, si el señor Garay no se hubiera empeñado en adelgazar las piernas y hasta los cuerpos, inclinándose á prolongarlos en la direccion de alto á bajo. Buen testimonio de esta observacion es el pajecillo que lleva el libro. Colocó con tino las figuras del Emperador y de su acompañante: agradan las cabezas de ambos: tambien es buena la del monje que deja caer el hisopo, pero la mano derecha del Emperador es mala. Garay hace mejor. Ahí está *Gil Blas*, que no me dejará mentir.

Hay pintores que se empeñan en asociar á todas las dificultades inherentes á la parte técnica de su profesion, las que ellos mismos se crean al concebir el argumento. Incluyo en esta clase al Sr. García Martinez, artista apreciable, recompensado con medallas de segunda clase en anteriores exposiciones. En verdad que es ingrato el asunto con que se persona en la actual. El centro de un rio, y en él tres barcas; la primera y principal, aderezada con un pesado pabellon, las otras dos abordándola, cargadas de tripulantes y caballeros; y entre la que está fija y una de las que llegan desde la costa, Francisco I que abraza á sus hijos y recobra la libertad, y aquéllos que se trasladan á la embarcacion opuesta para quedar como rehenes en manos de los españoles.

Repito que el tema es por extremo difícil, y que

el artista, á pesar de sus dotes, no ha podido dominarlo. Tiene detalles bien hechos, como el pabellon; en cambio, el grupo principal de los príncipes y el padre debe reprobarse. Figura el señor García Martinez en el Museo de la Trinidad con dos cuadros, la *Resurreccion de Lázaro* y los *Amantes de Teruel*, pintados ántes de 1856 el primero y de 1859 el segundo, que son buena muestra de su estilo.

No seré yo quien juzgue los del Sr. D. Serafin Martinez del Rincon, director y profesor de la Escuela de Bellas Artes de Cádiz, por su cuadrito *Bernardo del Carpio en el instante de encontrar muerto á su padre*. Lienzo modestísimo, escápase al análisis crítico, y revelando el sentimiento del color, presenta flaquezas, que se reducirian si las dimensiones fueran proporcionadas á la importancia incontestable del tema bajo su relacion pictórica.

El Marqués de Bedmar y el Senado de Venecia. Hé aquí un argumento de empeño en un espacio harto reducido. Representa la pintura el instante en que, indignado el embajador de España del alboroto que el amotinado pueblo produce desde el dia anterior en torno de su morada, atribuyéndole una conspiracion que tiene por fin el

que España se apodere de la ciudad, comparece ante el Senado, despreciando el furor de las turbas, á exigir, al frente del personal de la Embajada y en nombre de Rey y patria, la inmediata satisfaccion de la ofensa.

Como estudio de perspectiva es notable. Ha pintado Navarrete el salon del Senado del natural, consiguiendo reproducirlo sobre el lienzo como pide el arte. La entonacion, el color, la luz, todo está bien entendido. Figuras hay en el fondo magistralmente hechas. El busto de Bedmar, aunque no se destaca lo bastante, es bueno: de la parte de allá, vése un grupo de consejeros, alguno de los cuales se une demasiado al embajador. Recuerda este lienzo, por su carácter y por las dificultades que el artista ha vencido, la *Capilla Sixtina* de Palmaroli. Habrian querido los inteligentes mayor correccion al dibujar las piernas de los españoles y algunas otras partes, menos dureza en el veneciano que está en primer término en el lado izquierdo del cuadro, y cuyo contorno hállase acusado hasta semejar la recortada silueta de una superficie plana; mas estos son reparos inferiores que no perjudican al mérito de la pintura.

Goza Castellano de buen concepto en el mundo artístico, y en las exposiciones de 1862, 64 y 66, obtuvo medallas de tercera clase por sus cuadros de variedades. Prueba siempre laboriosidad y

estudio. Su lienzo de la *Muerte de Villamediana* anuncia apreciables esfuerzos, entrando en el dominio de la pintura histórica. Fija el momento en que la muchedumbre rodea el cadáver del Conde, ávida de reconocer la herida.

Tambien aquí la perspectiva es buena. Abierta la ancha puerta, descúbrese una larga fila de edificios, cuyos balcones ocupan los curiosos. Obstruyen el portal ministriles, mujeres y transeuntes; y próximo al cadáver, está la figura de un sacerdote, llamado á cumplir los deberes que su ministerio le impone, con el obligado acompañamiento del sacristan ó monaguillo. El farol de éste, y el efecto de luz artificial, son la delicia de los curiosos, que lo elogian sin reserva; no así el cuerpo del muerto y las figuras que están detrás de él, que generalmente no agradan.

He recorrido con cuidado los salones del certámen sin encontrar obra alguna directamente inspirada por la revolucion de Setiembre. No se dirá que faltan en sus anales episodios, sobre interesantes, apropiados para la paleta, asuntos variados y asaz significativos que no debieran menospreciarse.

Posible es, me he dicho, que los artistas no simpaticen con las tendencias que la revolucion representa, tal vez temieron no hallar compradores en las clases elevadas. Mas hube de rectificar mi juicio, recordando que la revolucion, no solo tiene

de su parte á insignes artistas, sino que al mismo tiempo ha distinguido á algunos con tanta liberalidad como desprendimiento. Disfruta tambien de su aristocracia de sangre y de dinero, y sobre todo, el Gobierno ofrece recompensas honoríficas y pecuniarias, que habria adjudicado con gusto al artista que le ofreciese alguna obra de mérito más ó menos relacionada con la nueva era que aquél personifica.

¿Cómo se explica, pues, el hecho que someto al estudio de críticos, estadistas y filósofos? No lo sé, y por lo tanto, me contento con citar al Sr. Sigüenza, premiado en anteriores concursos, que en este ofrece un cuadro donde pintó el acto en que D. Francisco Serrano jura el cargo de Regente del Reino en manos del presidente de la Asamblea Constituyente. Como ilustracion pintoresca del suceso pase.

¡Qué vigor en el colorido! ¡Qué exuberancia de facultades y de fantasía! ¡Qué imaginacion tan poderosa! Con estas exclamaciones saludan los hombres de gusto al cuadrito de Domingo, intitulado *Ultimo dia de Sagunto.* Cuanto se diga para elogiar el color será justo; cuanto se escriba para censurar el dibujo será poco. Siempre pedirá más la incorreccion, los descuidos, las gravísimas trasgresiones que en el lienzo se ven aglomeradas.

¿Mas qué importa que este cuadro merezca

agrio vituperio, si tiene Domingo como contraste un *Estudio* que no es suyo, sino del mismísimo Rembrandt? ¿Qué significa ese tropiezo, si voluntario, más punible, junto á la magnífica *Santa Clara*, prodigio de realismo y de entonacion, que se ostenta en otra de las salas del certámen? Adelante, Sr. Domingo: la escuela valenciana está de enhorabuena. Por allí se va derecho al renombre. Aún recuerdo el *Lance del siglo XVII*, el *Calabrés* y el *Concierto*, expuestos en 1866. Dije entónces que su autor tenia gran porvenir, y ahora aunque ya no tiene mérito, me ratifico en mi pronóstico.

D. Miguel Jadraque ostenta en sus manos el estandarte de la juventud. Sea bien venido. Alcanzó en Valladolid un premio, mereció luégo que su Diputacion provincial lo enviára pensionado á Roma. Grave es el compromiso que ha contraido. Adornado se halla el Sr. Jadraque de preciosas aptitudes; conoce los secretos del colorido y revela gusto en la composicion. Su *Cisneros presentado á doña Isabel I*, es un feliz ensayo; no puede calificarse de otro modo. Mas aun como esbozo encierra ya partes muy recomendables. Ofrézcanos el Sr. Jadraque una primicia más sazonada de sus estudios y talentos, un cuadro de historia, puesto que á ella se inclina, y con las acostumbradas proporciones, y entónces la crítica se considerará muy dichosa en aplaudirle.

Durante los últimos tiempos que precedieron á la revolucion, ofreció Cádiz el espectáculo de Municipios, que decididos á proteger las artes, anunciaban todos los años un concurso pictórico, premiando el cuadro mejor ejecutado. Habia al mismo tiempo en aquella culta capital, una Sociedad libre, amiga de las artes, y periódicamente se distribuian premios á los alumnos de su egregia Academia, con gran ostentacion y concurrencia.

Gracias á estos esfuerzos mancomunados, en Cádiz se desarrolló grandemente la aficion á las artes bellas, y el Ayuntamiento ornó sus Casas con pinturas históricas, que pregonaban su largueza y las aspiraciones honrosas de los jóvenes que concurrian á las justas.

Recuerdo que entre estos distinguióse un pintor tan poco entrado en años que casi era un niño. Ricardo Balaca. Obtuvo este inspirado alumno del arte de Apeles y Murillo un primer triunfo en 1865 pintando á *D. Alonso el Sábio, posesionándose del mar de Cádiz*: concurrió asímismo á la convocatoria de 1866, con otro gran lienzo que figuraba *el pueblo de Cádiz apresando una galeota de moros*; asunto en que se granjeó un accessit, aventajándole Alejandro Ferrant, y en 1867 persistiendo en su generosa porfía, recogió el lauro que la ciudad gaditana otorgára á su pintura de la *Catedral en el acto de ser consagrada.*

Tráenme á la memoria estos antecedentes dos hechos: la presencia de tres cuadros de Ferrant en la

Exposicion, y el no hallar ninguno de su estimable competidor. Deseando y esperando que en la próxima lucha comparezca Balaca, *que no es de Infanzones de pró el volver el rostro*, y augurándole nuevos triunfos, he de encomiar el *Primer sitio de Zaragoza* de Ferrant, cuadrito mejor hecho que pensado, y donde se reproducen las excelentes dotes de que alardeó el autor en la exposicion á que ántes me he referido.

. Dejo á un lado el boceto sobre la *Batalla de Tetuan* que ha adquirido una de nuestras notabilidades musicales, el simpático y entendido maestro Barbieri, pues como esbozo no le alcanza mi férula: tampoco me he de ocupar del episodio relativo al *Cerco de Granada*, que pertenece á un género fantástico que no me gusta; y tocante al *Sitio de Zaragoza*, donde encuentro al pintor en sus cualidades recomendables, lo elogiaré con moderacion, aconsejando al Sr. Ferrant que pinte cuadros grandes, pues á su edad y con sus medios no es permitido el temor ni el encogimiento.

Elorriaga (D. Ramon) se ha inspirado en el triste fin de Lanuza. En la última sala de la Exposicion vése un lienzo suyo; donde el eminente patricio se dispone á partir para el cadalso, protestando ante la persona del gobernador, de la calificacion de traidor con que la sacra y real majestad de Felipe II le persiguiera injustamente. Las dos figuras

principales están en su sitio, y han sido dibujadas con esmero. Mas las otras partes del cuadro son endebles: lo es el colorido, que hasta resulta falso y arbitrario en ocasiones, ejemplo la mano izquierda del gobernador. Diríase que el cuadro está pintado muy á la ligera, pues quien supo modelar á Lanuza y á Cerdan, debe de hacer cosas más acabadas. Faltan á la obra intencion, vigor, claro oscuro y aquellos contrastes propios de las representaciones pictóricas.

Contemplando la *Independencia Española* de Tudó, he exclamado: ¡cómo adelanta este artista en el colorido, pero cómo se deja llevar de lo humorístico en todos sus lienzos! Este podria ser una obra de mucho mérito, mas por desgracia, la composicion inutiliza sus bellas cualidades.

Fuera de certámen, sin opcion á premio por haberse recibido cuando ya estaba inaugurado el actual, hay un cuadro del Sr. Egusquiza, conocido ventajosamente en el mundo artístico por haber tomado parte en la exposicion de 1866. El príncipe D. Cárlos y la infanta doña Juana, Regente del Reino, juran defender la fe católica con ocasion del primer auto de fe que se celebró en Valladolid en los afortunados tiempos de Felipe II: hé aquí el argumento.

Sobre un tablado y bajo un sólio, vénse á los calificados personajes, rodeados de cortesanos, magistrados y religiosos. En el fondo, allá en lo hondo, descúbrense los preparativos de la horrible ceremonia, y en punto conveniente destácase la figura del verdugo.

Antipático en verdad es el asunto; difícilmente se alcanza su interés, y como tema pictórico es por extremo mezquino. Dió el Sr. Egusquiza una posicion inverosímil á D. Cárlos, cuya pierna izquierda no se sabe cómo está colocada: una mano que asoma del lado allá de su rostro, debe de ser de la Regente, aunque nadie lo diria. De seguro ha faltado el tiempo al pintor, pues hay partes sin concluir, como la cara del Cardenal, algun estandarte y todo el fondo del lado derecho.

Reconoce la crítica, áun dados estos defectos, que el Sr. Egusquiza tiene genio, á vueltas de que posee dotes como colorista. Calculo yo que con aplicacion podrá hacer obras mucho más aceptables que la presente. ¿Pero qué digo? *La disputa de Don Quijote y el Cura*, y *Miguel Angel delante del cadáver de Vitoria Colonna*, valen como dibujo, composicion y verdad mucho más que el cuadro de ahora, donde se determina, despues de todo, una finura en el estilo precursora de sólidas bellezas.

CUADROS LITURGICOS. [1]

II.

Edmundo About ha dicho: «Es una buena obra pronunciar las últimas palabras sobre la tumba de un arte que se extingue. Si el público ligero de nuestros dias pasa indiferente por delante de las sublimidades etéreas del arte religioso, si desdeña los *San Sebastian* con sus flechas y los *San Lorenzo* con sus parrillas, si murmura ante las frentes rodeadas del nimbo y se mofa de la demacracion cuadragesimal de los ascetas; el sacerdocio de la crítica nos manda hacer una estacion, de cuando en cuando, á los santuarios en ruinas y abandono.»

En 1867 escribia yo, refiriéndome á la pintura religiosa en la exposicion de 1866:

«No parece la edad presente la más á pro-

(1) Las condiciones positivas del arte contemporáneo impídenme seguir por completo, el órden que he atribuido á mi proyecto de clasificacion.

pósito para facilitar condiciones de vida, desarrollo y esplendor á la pintura religiosa. Estudiándola en el actual certámen, recogerémos datos que contribuirán á probar la exactitud de este juicio.

No pasan de veintisiete los cuadros que pueden, en rigor, adjudicarse á la pintura religiosa. De ellos, siete representan sucesos descritos en el Antiguo Testamento; cuatro, temas inspirados por el Nuevo, y los diez y seis restantes se limitan á reproducir tipos consagrados por la tradicion piadosa, ó son lienzos dirigidos á ilustrar la vida legendaria de los santos del Martirologio romano. El corto número de pinturas expuestas es por sí solo un dato que, comparado con la cifra total de los cuadros que registra el certámen, acusa el interés secundario que se atribuye á los asuntos religiosos, cuando se les pospone á otros de muy distinta índole. Pero si de esta primera investigacion pasamos á examinar el valor de los dichos veintisiete lienzos, entónces concluiremos por convencernos de que si la decadencia de la pintura religiosa en España no es completa, presenta por lo menos los caractéres de una inminente é inevitable ruina.

Ante semejante espectáculo hay quien, pretendiendo estar al cabo de sus causas, pide fervorosamente medios para combatirlas, estimando el suceso fenómeno extraño y transitorio, y no consecuencia definitiva y lógica de premisas fatales y

necesarias. Si la pintura religiosa, se dice, no es hoy ni un pálido reflejo de lo que fué entre nosotros en épocas más afortunadas, débese á que los artistas, siguiendo gustos extraños, se han apartado de la línea trazada por las tradiciones artísticas nacionales; si no pintan los grandiosos asuntos de la historia sagrada, es porque el espíritu exótico ha puesto en moda los profanos, sacando de su verdadero cauce la inspiracion y vena artísticas.

Si el abatimiento de la pintura religiosa no tuviera más orígen que el extravío de los maestros ó el influjo de la moda, no sería muy difícil el corregirlo, procurando dar á las facultades estéticas de nuestros pintores una direccion más conveniente por medio de la enseñanza, el ejemplo y la crítica, y previniéndoles, con discrecion é inteligencia, contra las corrientes peligrosas que nos vinieran del extranjero. Pero aquello no es exacto. Hay que buscar en una esfera más alta las causas determinantes de ese fenómeno, las razones que nos expliquen la existencia precaria, y la atonía del arte, en cuanto sirve los fines religiosos.

Desde luego conviene advertir que la decadencia que se deplora no es peculiar y exclusiva de nuestra patria, sino que es visible en todas partes, y lo mismo impera en Italia que en Francia y Alemania. No debemos callar, que gracias á los inteligentes esfuerzos de Overbeck y de algunos otros artistas alemanes y franceses, la pintu-

ra religiosa ha vuelto en nuestros mismos dias á disfrutar fugaces momentos de esplendor; pero áun prescindiendo de que no es dado á un hombre ni á una escuela el afrontar con éxito las tendencias enérgicas y legítimas de una época, cuando esas tendencias sirven al ideal contemporáneo, es lo cierto que la escuela neoclásica, principal refugio de los pintores de cuadros religiosos, ha puesto de manifiesto su impotencia, áun ántes de lo que debia esperarse, y que hoy, sin prestigio y sin porvenir, no escucha en torno suyo sino voces que la acusan de haber intentado amalgamar elementos antitéticos, cuya fusion artificiosa ha acarreado perjuicios positivos al arte en general. Por mucho que nos entusiasmen los frescos con que Schraudolph ha enriquecido la catedral de Spira, por muy evidente que sea el mérito del friso que en Nuestra Señora de Loreto de París ha pintado Flandrin, ó la perfeccion de los lienzos místicos de los Memling, Cornelius y Delacroix, entre otros, forzoso es reconocer que la pintura religiosa se ahoga en la atmósfera del siglo XIX, pues en vez de gozar en ella de condiciones propicias á su desarrollo, encuentra obstáculos é inconvenientes insuperables.

¿A dónde dirigirémos la vista para hallar la explicacion de este acontecimiento? ¿Habrémos de creer que la pintura religiosa fué una evolucion del arte, y que por consiguiente, pasada su eficacia, deja el campo libre á otras afirmaciones más

adecuadas á la índole y á las necesidades de la época presente? ¿Verémos en el suceso una demostracion indirecta de la tendencia, hoy dominante, á enaltecer la personalidad humana, que obtiene los respetos que no pudo merecer en las épocas gloriosas de la pintura litúrgica, porque entónces el indivíduo existia absorbido por la teocracia, el Estado ó el derecho feudal? Sin desconocer que todo esto concurre á explicar lo que para algunos es incomprensible, se nos figura que debe buscarse en otra parte la razon más fundamental de la progresiva escasez de cuadros originales de esta clase.

Hemos dicho ya que el artista, para levantarse hasta la altura del genio, ha de pedir su inspiracion á la época en que vive. No saca el pintor sus creaciones del vacío, sino que recoge sus elementos en el medio moral en que alienta, en la sociedad que le rodea, en los sentimientos, pasiones y creencias que en el progreso de su actividad vé dibujarse con rasgos más prominentes en la fisonomía de la generacion que encomia y recompensa sus bondades y talentos. Toda obra de arte es como una compenetracion misteriosa de lo objetivo y de lo subjetivo, y tambien el producto de un cúmulo de multiplicadas influencias externas, que marca el artista con el triple sello de su libertad, de su imaginacion y de sus facultades técnicas. Siente el pintor, con más ó menos vehemencia, las necesidades de su siglo, obra con mayor ó menor espon-

taneidad; y evita el aislarse en el exclusivismo de su fantasía, si quiere que los demás sientan tambien la trascendencia de sus creaciones.»

Y despues de una excursion histórica, añadia:

«La sociedad española no habia caido, como la italiana, en las redes de la restauracion pagana, y la preponderancia del ascetismo retardó entre nosotros la explosion del clasicismo. Nuestros artistas, ántes que todo, fueron cristianos viejos, que se proponian con sus lienzos contribuir á la mayor gloria de Dios. Y aunque los más acreditados maestros frecuentaron las aulas de Italia, su inspiracion fué siempre mística, lo que explica la carencia que se advierte en España de cuadros mitológicos ó de costumbres profanas, cuando la copia de los religiosos es interminable. Aquí el arte satisfacia las necesidades más preferentes de la sociedad, que eran las religiosas; el artista no se cuidaba de las miserias de la tierra, sino de las maravillas del cielo, aspiracion constante y vehemente de las almas. Llenos están los anales de la pintura hispana de ejemplos que justifican su estrecha alianza con el catolicismo: unas veces es la misma Vírgen la que ordena al maestro que la retrate, otras éste se inspira en la vision celeste que se le ha aparecido. Hay pintores, como Vicente Joanes, que se preparan al trabajo por medio de la oracion, el ayuno y la comunion, y otros, como Luis Vargas, que se maceran el cuerpo para castigar los malos instintos de la carne. Muchos

monges se dedican á la imaginería, y entre los pintores célebres podemos citar á Céspedes, Roelas y Alonso Cano, que fueron respectivamente canónigos en Córdoba, Olivares y Granada. Censurábase la representacion de las carnes desnudas, y al propio tiempo fray Juan de Ayala escribia un libro donde se contenian todas las reglas á que debia sujetarse el pintor cristiano en el desempeño de los asuntos religiosos. Tambien Vicencio Carducho citaba ejemplos de pintores castigados en la segunda vida, por haberse recreado en la reproduccion de figuras lascivas, añadiendo que la pintura era un medio eficaz para la propagacion de la fe, de donde deducia la gran ojeriza con que el diablo la contemplaba. Eran los cuadros complemento de la predicacion; la pintura un accidente de la teología (1).

Quizá esta ligerísima excursion por los domi-

(1) Que nos lleve al conocimiento de la divina sabiduría el arte liberal de la pintura, prueba el uso que la Iglesia tiene de las imágenes, los cuellos que ofreció de sus hijos al defenderlas. Persigue Leon, emperador, las imágenes sagradas por parecerle ser los ministros de la idolatría; pero esta ignorancia, mejor dicho, esta malicia paga, muriendo descomulgado, con lepra en el cuerpo y en el alma: y no se adora la tabla ó lienzo, la madera ó mármol; débesele cierta reverencia por el papel que hacen..... diferente razon tiene adorar lo pintado, que por la historia que nos representa, adorar lo que nos enseña. Para los doctos y letrados la escritura

nios del arte, contribuirá á explicar el porqué los artistas no pintan asuntos religiosos ni en el número, ni con la perfeccion que los pintaban nuestros antepasados. Quizá reconociéndose que la eficacia doctrinal de la pintura religiosa es en nuestros dias bastante exigua y secundaria, quedará justificada la decadencia en que se abisma un género que no puede prosperar al lado del hilo eléctrico y de la locomotora, de esas dos palancas poderosas que empujan el mundo moral hácia lo positivo.

Falta la inspiracion, á cuyo calor habia de brotar el entusiasmo místico del artista; vivimos en una época de creciente escepticismo, de indiferencia y de dudas, y los pintores no sienten, no pueden sentir el ardor fervoroso que animaba á los Murillos, Zurbaranes y Riveras, cuando trazaban sus maravillosos lienzos; es, por último, que los grandes asuntos de la liturgia católica han sido ya tratados por genios superiores, y fuera osadía, excu-

basta; mas para los ignorantes, ¿qué maestro hay como la pintura? (*Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura*, de D. Juan de Butron. Madrid, 1663.)

San Gregorio, papa, mandó pintar las historias de los santos Evangelios en las iglesias, para que sirviesen de maestros que enseñáran y declaráran aquellos misterios. A este fin San Juan Damasceno dice que el Espíritu Santo socorrió la flaqueza humana con el milagroso medio de la pintura. (*Diálogo de la pintura*, por Vicencio Carducho. Madrid, 1633.)

sable solo en casos muy singulares, el atreverse á poner los ojos donde ellos los pusieron, con la mira de sobrepujarlos.»

Mantengo cuanto dije entónces, y ahora añado que la pintura litúrgica no se arruina, sino que ha concluido, al parecer, en España. No llegan á una docena, incluyendo grandes y de reducidas dimensiones, buenos y malos, los cuadros de este género que hay en una Exposicion, cuyo Catálogo registra cerca de setecientos números, y lo más grave es que de esa docena, de pocos y singulares puede discurrir la crítica. Porque es necesario recordar las palabras de Musset, que he repetido en el comienzo de este estudio: la crítica solo debe alzar su voz, cuando racionalmente pensando, deba esperar resultados ventajosos.

Ateniéndome pues á este criterio, y sin menospreciar las demás, me ocuparé únicamente de tres obras: el *Entierro de Cristo*, por Torrás; la *Sta. Clara*, de Domingo; y la *Comunion en las Catacumbas*, por Vera.

Ama el Sr. Torrás los asuntos místicos y revela medios para salir airoso. No sostiene su lienzo la reputacion que adquiriera en certámenes anteriores, ni como composicion vale gran cosa. El asunto se halla por extremo manoseado, y la hechura, si se exceptua el color, que es vigoroso, resulta endeble. Pintura decorativa, propia de un

templo, llenará, colgado de sus muros, la mision que le está reservada, y el espectador, predispuesto á la benevolencia y movido por la piedad, encontrará perfecciones que por desgracia no halla el ojo positivista de un crítico profano. El señor Torrás, á pesar de este lienzo, es un artista apreciable, y esto me inclina á invitarle á concurrir al próximo concurso con obra mejor pensada, pues gozaré en darle entónces la bienvenida.

¡Qué cuadro, exclaman algunos, qué cuadro tan notable el de Domingo! Maestro conozco que ha dicho: «Dejadme la *Sta. Clara* y la *Visita del amigo* (un juguetito delicioso), y cedo el resto de la Exposicion.» No podria yo decir otro tanto, áun hallándome dispuesto á encomiar y enaltecer la *Sta. Clara*, porque despues de todo, ¿qué ha hecho el Sr. Domingo? Pintarnos una reducida estancia, una celda estrecha, oscura, casi tenebrosa, embadurnada con negro y blanco; colocar luego en ella un reclinatorio, y apoyándose en él, de rodillas, impasible, indiferente, cifra de todo ascetismo y de toda sequedad, una mujer vestida de monja, á quien se llama Sta. Clara. Verdad es que la manera es gallarda y vigorosa; que el color es maestro; que la realidad está sorprendida en sus más íntimos secretos. Hay unos libros y unas disciplinas en el suelo, que huelen á convento, á órdenes monásticas y á siglo XV ó XVI

que es un gusto. Tiene la Santa un hábito que no es una fotografía, pero que puede ser un portento de habilidad; tiene unas manos, un rostro, un busto tan bien modelados, que el crítico menos conocedor dice sin empacho que todo aquello es forzosamente obra del genio. Y lo es en efecto: no se pinta la *Sta. Clara* sino cuando hay talento é inspiracion. Para que el espectador traiga á la memoria á Alonso Cano, á Zurbaran y á Velazquez, que de todo hay en el lienzo, es necesario ser algo más que un pintor adocenado, y algo menos que una notabilidad.

En 1866 obtuvo Domingo un tercer premio: daríale yo ahora uno de los primeros, mas nó, le castigaria por haber pintado su *Sta. Clara.* ¿Cómo? Es muy sencillo. La paleta de donde ha salido esa bella obra, debió producir un cuadro, no el simulacro de una religiosa.

No conozco personalmente á Alejo Vera. Por sistema vivo distante del estudio de los artistas: quiero conservar la independencia de mi criterio y de mi juicio, independencia que las simpatías, los encariñamientos, las inevitables discusiones, los compromisos inconscientes que habria de contraer asistiendo á la gestacion de cada lienzo, tirarian á convertir en optimismo y parcialidad. Propósito es este que me impide gozar del trato de ilustrados discípulos de Apeles, á quienes es-

timo, proporcionando en cambio á mi crítica ventajas inapreciables.

Figúrome á Vera sensible, delicado, suave en su trato, sencillo en sus costumbres, dado á la contemplacion y al misticismo. No lo comprendo en el Corso bullicioso, ni sobre las colinas del Pincio; ántes me lo represento recorriendo la soledad de las basílicas constantinianas, abismándose en las catacumbas, perdiéndose al caer la tarde en la penumbra que proyecta el despedazado Coliseo. Vera no vive con nosotros: su cuerpo nos pertenece, mas su alma habita alguna cripta en las necrópolis de S. Calixto ó de Santa Inés, y si ahí no se halla, búsquesele en la casa del Poeta en Pompeya; reclámesele al custodio que guarda aquellas elocuentes ruinas, y el guardian le encontrará ante alguna estucada muralla ó junto al derruido pedestal de alguna diosa. Tiene Vera una pasion, la arqueología, que conserva envuelta en cendal poético. Vera es anticuario, y á la vez es la antítesis del que al estudio de las antigüedades se dedica. Busca este su leccion real, aquél lo que tengan de más aéreo é impalpable.

Pintó Vera el *Entierro de San Lorenzo* y lo expuso en 1862, obteniendo un primer premio. Diónos en 1866 su *Santa Cecilia* y *S. Valerio*, y consiguió otra victoria; expone ahora *la Comunion de los primeros cristianos*, y en el órden litúrgico, nadie puede negarle el puesto de honor que de derecho le pertenece. Y sin embargo, for-

zoso es confesarlo, Vera ha hecho alto; porque el último lienzo no sobrepuja á los anteriores ni como idea ni como hechura. Lo que en él resalta es el cultivo de la ciencia arqueológica. Parece la cripta un pedazo desprendido de cualquiera de los inmensos recintos que en superspuestas y estrechas galerías, forman el cimiento de la ciudad eterna. En la izquierda del cuadro hállase el *arcosolium* excavado en la toba, y en él sirviendo de ara, el sarcófago de un mártir con sus significativas ranuras, *strigilis*: forma el muro del oratorio una doble fila de *loculi*, ó enterramientos, con sus *siglas*, emblemas é inscripciones; y partiendo la pared, levántanse modestas pilastras sobre las cuales el ingenuo pincel cristiano trazó la figura policroma de los tipos ideados por la piedad. Arde sobre el altar, no léjos del vaso litúrgico, el óleo contenido en característico candelabro, licencia que el pintor se ha permitido, pues de seguro no ignora que el uso de colocar esta clase de utiles en los altares no se remonta al siglo X. Ocupa la delantera del altar *in plano*, el sacerdote con el blanco *pallium* ó *penula* y la *tunica talaris*, llevando al cuello la *stola* segun su forma primitiva; y se le ve en el instante de introducir la *hostia*, que ha tomado de la patena, en la boca de una de las varias mujeres que de rodillas se acercan á la mesa eucarística, miéntras un subdiácono, con el *calix ministerial* de vidrio en la mano, administra el vino á otra devota.

Llenan la cripta diversos fieles en propia actitud, y en el extremo izquierdo cerca del altar, hállase un ministro del culto. La composicion es reposada y agradable, aunque fria; sin que sea culpa del pintor, sino del asunto. Abundan los lienzos blancos y los pliegues verticales, que se repiten en las vestiduras, circunstancia que da al cuadro una monotonía contraria al efecto pictórico. El sacerdote y alguna otra figura están modelados con acierto: carece la parte derecha del lienzo de relieve, y en ella la perspectiva no es la mejor. Ha pretendido Vera oponer al efecto de la luz artificial la del dia que baja por el *luminare*: el ensayo sobre el cuello del subdiácono, que está de espaldas, enseña la imposibilidad de realizar ciertas empresas con éxito completo.

En resúmen el cuadro es una obra de estudio y de paciencia, que agradecerán los aficionados á las antigüedades cristianas, pues ilustra una ceremonia de la historia primitiva de la religion evangélica, figurándola con exactitud. Como asunto pictórico, de seguro que no responde á los esfuerzos que ha reclamado.

Y si se dudase de que Vera es un artista entendido y estudioso, bastaria examinar sus cuadritos pompeyanos, de que hablaré, para que la duda se trocára en pleno convencimiento.

CUADROS DE MITOLOGIA.

III.

Si la pintura litúrgica está sin alientos, la mitológica no existe. Han obrado con cordura los artistas abandonándola. Cuando más los asuntos mitológicos son meros pasatiempos, ocasion de que el maestro ó el alumno luzcan los medios puramente de ejecucion que disfruten.

Cuatro ó cinco lienzos hay, y de estos ni uno de que la crítica deba apercibirse en el sentido de que habló Musset.

Siguiendo el órden de colocacion, hállase en el primer puesto el *Fauno* del Sr. Jover. Resucitar un cadáver podrá ser obra de la ciencia, no del arte: la paleta lo que hace es reproducir la perspectiva fúnebre, el tronco inanimado, engañando á veces al sentido con el simulacro de la realidad. Dioses, genios, dríadas, héroes y alegorias, han muerto hace tiempo. Pretender que se levanten

entre nosotros, en medio de la sociedad del telégrafo y el billete de Banco, cuando ellos eran todo poesía, constituye un contrasentido lastimoso. El *Fauno* es un mal pensamiento que no debió ocurrirse al autor del *Tratado de Cambray*.

Acompáñanle en otras salas varios lienzos inspirados tambien por la fábula. Siento de veras al saludar cortesmente á los artistas portugueses, no hallar ocasion de elogio ni alabanza. Presenta el Sr. Fonseca, profesor jubilado de la Academia de Bellas Artes de Lisboa, tres obras: *una Ninfa del Tajo*; *Eneas huyendo del incendio de Troya*, la *Ninfa Peristero acogida en los brazos de Vénus*.

Lástima grande que el apreciable maestro haya llevado su inspiracion y sus talentos por este lado! Oblígame la galantería á citar sus cuadros, mas no me obligará la severa ley de la crítica á negar todo mérito á las creaciones del huesped que con su presencia nos favorece. Adolecen de grandes defectos, que no son del todo suyos, sino del tiempo, de la escuela y de la manera á que corresponden; tiempo, escuela y manera que dentro de poco serán en el mundo artístico un verdadero arcaismo.

CUADROS DE RETRATOS.

IV.

Abundan los retratos en el certámen aunque el mérito en ellos ande escaso. En su mayoría son obras de encargo. Ejemplo, el retrato de D. E. L. ¿Habria el insigne Palmaroli dado aquella apostura, y aquel ademan, habria reunido aquellos detalles arqueológicos y vestido aquella capa á su héroe sin pedirlo este? Si la figura no fuera teatral, sería pretenciosa y énfatica. Más que un ciudadano inglés ó español, parece el retrato de un apóstol del Antiguo Testamento, que ha tenido la humorada de disfrazarse con capa y paletó.

Vale mucho más el retrato de la señora doña E. L., y no obstante le aventaja el que reproduce la delicada complexion de la señora doña R. M. Bella pintura y bello color. Aquí no hay más recurso que quitarse el sombrero, saludar al talento y esconder la palmeta.

Tiene Diaz Carreño tres lienzos buenos, números 102, 103 y 104; el segundo, que representa á una jóven, es muy bonito. ¡Qué dibujo tan correcto! ¡Qué expresion tan delicada! ¡Qué idealidad al lado de tanto realismo! El retrato de la señorita Soriano dice todo lo que pudiera hacer Carreño si se decidiera á entrar por el camino del gran arte.

De Marcelo Contreras hay una señorita que es un estudio bien hecho; de Valdivieso, otro retrato sin pretensiones, pero bien trabajado; y tambien merecen citarse el 109, que es de Domingo, obra de considerable valía, y el 673, que es de Benso, jóven desconocido que puede contener el gérmen de un talento. Pertenece Benso á una raza de coloristas vigorosos, que formarán escuela si regularizan el dibujo y el estilo.

Gisbert, el gran Gisbert, tiene el mal gusto de comparecer con tres retratos, de otras tantas excelencias: dos femeninas, las duquesas de la Torre y de Prim; una varon, el General Serrano.

Galante con las damas, saludo y celebro sus trajes, y por lo que hace al ex-Regente, guardo silencio, calculando si continuará el mal humor que debió dominar al artista cuando lo pintaba. Entro luégo en el salon del trono, y me hallo con el re-

trato de D. Amadeo I, pintado por D. Cárlos Luis de Rivera.

No se dirá que el maestro no puso sus cinco sentidos en el asunto. De medio cuerpo arriba el retrato es una obra puramente idealista, esto es, de convencion. Está dibujado con elegancia y hecho con esmero; de medio cuerpo abajo, ya es otra cosa: la pierna izquierda resulta rígida y sin gracia, porque el muslo derecho es largo y porque no es verdadero el ángulo que forma con la pierna. Hay exageracion en lo uno y en lo otro.

Nin y Tudó ha pintado á D. Juan Prim, y aunque el artista tiene dotes, y aunque en el cuadro hay mérito, háceme el busto del general el efecto de una figura de cera modelada por un catalan. Nin y Tudó progresa como colorista, mas componiendo aspira á una originalidad que le perjudica mucho.

Martinez Cubells pinta retratos. ¿Por qué no pinta cuadros? A ello le obligan méritos y facultades que todos reconocen. El lienzo que recuerda su nombre en la Exposicion reune buena casta de color á un estilo franco y vigoroso.

En otra ocasion he hablado de Balaca, y aquí

se me ocurre preguntarle, por qué razon no ha comparecido en el certámen con algun retrato tan valiente como el del Sr. Riudavets, presentado en 1866. Trata Balaca este género con mucho acierto, y es lástima que no veamos nuevos testimonios de sus facultades.

CUADROS DE PAISAJES.—MARINAS.

V.

Registró la Exposicion de 1866 hasta cincuenta cuadros de paísaje; en la actual no pasan de cuarenta, incluyendo hasta los que estarian mejor en otra cualquier parte que en sus salones.

Conviéneme repetir lo que tengo escrito sobre este género de pintura, pues explica mi criterio.

«Sus pasos vacilantes, dije, indican la debilidad de la infancia, sus errores la falta de conocimientos, y la indiscrecion de la inexperiencia. Es el paisaje una variedad del arte pictórico sumamente difícil, porque, como ha dicho un crítico, con el cual nos complacemos en estar de acuerdo en este punto, es la que más indica las condiciones subjetivas del artista. Con efecto, el pintor, cuando se coloca frente á frente de la naturaleza, no tiene ante sí más que la intransigencia, el fatalismo de

la realidad que ha de embellecer. Por eso debe de recurrir á su inspiracion, á su inteligencia, á su sensibilidad y á su capacidad para comprender la belleza; á su gusto artístico, si quiere, recogiendo la imágen positiva de los objetos, hacer un cuadro digno del aplauso de los inteligentes y de la admiracion de las muchedumbres. El aislamiento en que el paisajista se nos presenta, la obligacion que contrae de darnos la traduccion exacta de las sensaciones que ha experimentado y del acto de razon que ellas determinan, constituyen la inmensa dificultad del paisaje, que solo tratan con fortuna organizaciones privilegiadas. Ni interesa el cuadro de paisaje por el pensamiento, ni entraña leccion moral de ninguna clase, porque es pura y simplemente la copia idealizada de la naturaleza. Agrada por el buen gusto que el artista patentiza en la eleccion del lugar y del momento, por la oportunidad de los detalles con que pueda haber enriquecido la aridez del asunto y la escena, por la poesía con que templa el prosaismo de la realidad que reproduce. Interesa tambien por el colorido, por la entonacion de las tintas, por los felices contrastes de las luces y de las sombras, por el relieve que da á los objetos, por la vida y el movimiento que les trasmite, si de una y otro son susceptibles. Si como hemos aseverado, toda obra de arte es una compenetracion maravillosa de lo objetivo y de lo subjetivo, el cuadro de paisaje es algo más: es la

manifestacion genuina y completa al exterior de la potencia estética é intelectual del artista.

Y si alguna vez puede hallar excusa el arte por el arte, es decir, el arte sin otro objeto que la belleza extrínseca de la exterioridad, es cuando se ocupa del paisaje. Por eso, concediendo toda la importancia relativa que es justo atribuir á la pintura de paisaje, damos la preferencia á otros géneros, cuya eficacia, bajo la relacion del progreso humano, entiéndase bien, se nos antoja más patente y efectiva.»

Por primera vez concurren los artistas portugueses á medir sus armas con los españoles en artística lucha. Si ántes deploré no hallar motivo para encomios ante un cuadro mitológico, ahora siento un inmenso placer en dar la enhorabuena al Sr. Andrade por su pintura *Castel de Fusano*, en las cercanías de Roma.

Revela ese lienzo un maestro que se empeña en crearse todo género de dificultades para darse el placer de vencerlas. Léjos de buscar el sitio, el panorama, el contraste y el momento más favorables, Andrade elige lo más ingrato, lo más refractario, lo menos pictórico, lo más difícil y comprometido. No importa. Ya sabe el artista lo que son obstáculos, y tambien conoce lo que ha de hacer para triunfar de todos ellos y convertirlos en ventajas.

Representa la tela que examino, un pedazo de

costa baja, una especie de laguna ó marisma cubierta de juncos y espadañas. Levántase sobre la derecha, abrupta eminencia sombreada por un bosque de pinos marítimos, y el cielo, oculto tras espesa cortina de nubes, anuncia una mañana fria, humeda y lluviosa. ¡Cuánta verdad en las aguas estancadas! ¡Cuánta vida en el celaje! ¡Cuánta finura en los juncos y demás plantas que rompen la superficie monótona del agua!

Tiene este pintor otros dos cuadros: titúlase el primero *una mañana en Rivara* (Piamonte), el otro *una partida de pesca en Liguria*. Redúcese aquél á un campo cubierto de verde yerba limitado por algunos árboles, y aunque pintado con ingenio no agrada.

Recrea más el segundo: la costa con sus escollos, la marea que se retira, las rocas, los pescadores, todo, ménos el cielo, es bueno. No rebusque tanto el Sr. Andrade la sencillez en esos temas, que llegará á exagerarla: son necesarios mayores contrastes, mayor movimiento, mayor armonía en sus creaciones. No siga á su maestro, al insigne Calanme, sino en lo que debe de ser imitado. Pintando Calanme, como Diday, los espléndidos panoramas alpestres, consiguieron pasajeros triunfos; y eso que la sencillez de los Alpes es la sencillez de lo majestuoso y de lo inmenso.

De otro paisajista lusitano, el Sr. Isaías Newton,

veo en el certámen tres cuadros: el *Palacio de Ayuda*, los *Arrabales de Santaren*, y las *Fronteras de Portugal y España.* El Sr. Newton es ventajosamente conocido en el vecino reino como un artista concienzudo y aplicado, que procura reproducir con la mayor fidelidad la naturaleza, embelleciéndola con primor. Celébrase mucho su *Sierra de Monsanto*, que no conozco. Juzgando á este maestro un distinguido crítico portugués, Luciano Cordeiro, dice lo siguiente respecto de los cuadros que presentó en 1868 en la Exposicion de la Sociedad promotora de las Bellas Artes. «Sus paisajes de este año denotan un gran estudio técnico, mucha conciencia y grandes adelantos. Hay en ellos algo del pintor de Harlem, algo como una melancolía melodiosa (si la frase es permitida) y como un éxtasis en medio de una atmósfera trasparente, llena de luz, aromas y sensualismo. Extasis que prolongándose, podria convertirse en monotonía.»

Hallo, por mi parte, en los paisajes del señor Newton cierta suavidad agradable, cierto reposo y calma que el ojo percibe con gusto. Pintadas las grandes masas verdes con exquisita finura y hasta minuciosidad, reproducido el cielo en los momentos de mayor limpidez y calma, revélase en el conjunto la maestría del pincel, mas paréceme descubrir en sus obras tendencia al amaneramiento, á la nimiedad y á la repeticion. Sobra habilidad técnica al artista, fáltale ardor, osadía y aque-

llos rasgos un tanto indómitos é indisciplinados que denuncian al genio. Antójaseme Newton una naturaleza dulce, equilibrada, amorosa de la luz y de lo armónico, amiga del idilio, contraria á la lucha, al drama y al contraste.

¡Qué diferencia tan grande entre el estilo del Sr. Newton y el de nuestro conciudadano Muñoz Degrain! Allí la luz meridiana, los dorados rayos del sol alumbrando deliciosas llanuras y suaves recuestos; ni una nubecilla en la atmósfera, ni un desentono en las tintas del panorama. Aquí el contraste de la luz y de la sombra, lo agreste y lo escabroso, el escarpe de la roca y la contraposicion de los efectos. Muñoz Degrain exagera la expresion, pero tiene genio: ¡así tuviera otras cosas! ¿Por qué abunda tanto lo azul en todas sus creaciones? Visto uno de sus cuadros, ya se tiene la tonalidad dominante en los demás. No parece sino que se ha forjado un patron exclusivo en su fantasía, y allí corta todas sus obras. Es el gran arte variedad y unidad, no monotonía, y los paisajes de Muñoz Degrain resultan monótonos, porque áun llevando distintos nombres se repiten en principalísimos accidentes, y no caracterizan las localidades á que pueden referirse. Diríase que todos están pintados de memoria, sin abandonar el Estudio. Bajo otra relacion, hay en ellos amaneramiento como en los de Andrade.

Hablando de Degrain sería censurable el no elogiar su *Oracion*, que encierra efectos bellos. Lo malo aquí no es el pensamiento, sino la incorreccion del dibujo, la franqueza abocetada y la feble entonacion.

El Sr. Criado y Baca expone dos lienzos con vistas del natural, tomadas en Bèlgica: las *Rocas del Gran Melode*, y los *Estanques de la Hulpe.* Mucho estudio, mucho esmero, el follaje bien hecho, las aguas mal, sin trasparencia. En el primero predomina excesivamente el color verde. No me gusta el cielo.

Dados el talento del Sr. Jimenez y Fernandez, sus paisajes no ofrecen esta vez condiciones que los distingan. Jimenez Fernandez se anunció ventajosísimamente. Algo extraño debe ocurrirle cuando no luce sus facultades en esta ocasion, como habia derecho á esperar.

Ocon es un artista de mérito que el crítico debe alentar. Sus dos *Vistas de Málaga* en un dia de calma y un dia de tempestad son bellas. La *Calma* en la desembocadura del Escalda (Holanda) dice de todo lo que es capaz el Sr. Ocon. Que se vea menos en sus futuros lienzos la mano del artista, que la

realidad embellecida aparezca con caractéres más espontáneos, y su nombre crecerá con su reputacion. Es un artista á quien se debe dar la enhorabuena.

Si hay en pintura un género por necesidad ingrato, y sin aquellos recursos naturales que concurren en otros á mover la simpatía y fijar la atencion del público, ese género es de cierto el paisaje; y si dentro del paisaje hay algo donde aquella dificultad se extreme, es la marina. Comencemos porque la marina requiere, para ser pintada, estudios y circunstancias especialísimas que no se reunen fácilmente. Calcúlese despues que el artista no tiene ante sí, por regla general, más que dos elementos que contrastar y combinar, el agua y el cielo; añádanse luégo los sérios inconvenientes que envuelve la pintura de las embarcaciones, y se tendrá el resúmen abreviado de los que rodean al pintor que se dedicó á esta especialidad.

Y como no es suficiente la pintura de una gran masa de agua y de un pedazo de horizonte para interesar al observador, tranquila aquella y sereno éste, preciso es que el artista busque, no el mar y el cielo en calma, sino aquel agitado y éste más ó menos movido por los fenómenos meteorológicos.

Nada tan realista como la marina, nada á la vez tan sujetivo. Figúrome que un paisaje maríti-

mo encierra la suma movilidad. Ni disfrutan las olas un momento de reposo, el cielo cambia de tono por instantes, los barcos que accidentalmente puedan deslizarse sobre la superficie del líquido elemento presentan sucesivos puntos de vista: la calma absoluta en una marina es puramente convencional. El pintor, pues, copiando la apariencia real de las cosas, tiene que recurrir á su fantasía y á su memoria para reproducir las fugaces impresiones que ha recibido. Aquí residen su genio y su personalidad.

Acudian estas ideas á mi mente contemplando las marinas de Monleon; *Paso de Calais; Borrasca en el mar del Norte;* el *rio Escalda* y *Barcos holandeses en el Canal de Moerdik.* Ya en 1866 el jóven pintor valenciano expuso notable muestra de su aplicacion y de sus facultades, mas desde entónces acá, se ha crecido hasta no tener, entre nosotros, quien en su especialidad le iguale.

Nació Monleon con aptitudes peregrinas para este género, y solo así se comprende que sienta el carácter de la perspectiva marítima y sus bellezas como él las siente. El *Paso de Calais* es un lienzo que encanta á cuantos lo contemplan con predisposicion para conocer sus méritos. Las embarcaciones con sus encontradas maniobras, la costa inglesa con sus característicos estratos, que desde larga distancia se distinguen, la fisonomía del mar, si la frase es corriente, están pintadas con tanto gusto como maestría. Y aún produce

mejor impresion al lienzo de la *Borrasca*. El oleaje es un prodigio de realismo idealizado por la paleta: ¡qué trasparencia en el agua, qué energía en el dibujo, qué elegancia en la manera! ¡Qué color! ¡Cuánto arte para hacer aquel léjos oscuro y cargado, en que se unen cielo y tierra, velando la catástrofe representada por la despedazada embarcacion que flota á merced de los elementos!

Como contraste exhibe Monleon un paisaje holandés consistente en una vista del Escalda con sus pesadas barcas de cabotaje, que pone en la memoria el recuerdo de los grandes maestros del realismo. Poco afecto soy al arte por el arte, mas cuando ese arte se llama Monleon, olvídome de todo y le rindo acatamiento. El artista valenciano es una acreditada especialidad.

Aún hay otros paisajes en la Exposicion: merecen citarse los siguientes:

Recuerdos del valle del Harmetton, por Riancho.

La caida de la tarde, de Montesinos, que es buen colorista aunque va mal guiado.

La fuente de Neptuno, de Reigon.

El paso de un tren, de Urgelles. Bellísimo juguete.

La entrada en Lisboa, de Tomasini, portugués. Este artista ha presentado hasta diez cuadritos de variedades, algunos de ellos bastante lindos.

Sería descortesía no citar á las damas; cúmpleme, pues, recordar el núm. 417, *Castillo de Palmella*, ejecutado por la señora doña María Guillermina S., natural de Lisboa, y los dos paisajes de la señorita Yañez de Santa Cruz, que denotan provechosa aplicacion.

No puedo por menos de deplorar en este sitio la ausencia de pintores afamados que en anteriores concursos hicieron gala de genio, demostrando poseer el sentimiento de la naturaleza.

Callo el nombre de Haes, que hablándose de paisaje se ocurre al menos avisado: dormita este maestro á la sombra de pasados laureles, y parece indiferente á la gloria y al aplauso. Pierden, y no poco, las exposiciones con este retraimiento, como pierden no engalanándose con los paisajes de Rico que enriquecieron otros certámenes.

Léjos, muy léjos está de progresar y mejorarse en nuestra patria esta variedad pictórica. Muñoz Degrain, que prometia tanto, se ha empeñado en seguir ese estilo convencional, que de seguro le lleva á inevitable decadencia; Montesinos, que siente el color con energía, exagera la expresion hasta el melodrama.

Jimenez Fernandez, frio y sin garbo, parece que pinta de mal talante.

Romea, Alfaro, Landrin, Perez de Castro, Carrillo del Campo, Armet y Rivas, que en 1866 exhi-

bieron telas más ó menos acabadas, han desistido de la lucha.

Morera abandona el paisaje, y se fija en las costumbres; Carbou está en el punto mismo donde se le vió hace cinco años. En resúmen, el paisaje no prospera en la paleta de nuestros pintores, aunque se pinta con mayor verdad y gusto que hace quince años.

CUADROS DE COSTUMBRES.

VI.

Parece condenada la pintura de costumbres, entre los latinos, á perpétua infancia. Realizaron grandes progresos, entre ellos, los géneros litúrgico, mitológico, histórico y de paisaje; en cambio ni en Italia, ni en Francia, ni en España se pintó nunca la vida humana en su sencillez burguesa ó plebeya, como la pintaron flamencos y holandeses. Poco tenemos que oponer dignamente á la *Ronda nocturna*, á la *Leccion de Anatomía* y á los *Síndicos* de Rembrandt. Hechas las necesarias reservas, pueden recordarse en esta série desde las *Hilanderas* de Velazquez, hasta sus *Borrachos;* desde la *Partida para la Pesca* de Leopoldo Robert, hasta el *Primer desembarco de los Puritanos en América;* mas no habrá derecho para decir que la pintura de costumbres, en su concepto más elevado, goza en la parte meridional de

Europa de las ventajas que disfrutára á orillas del Rhin y del Escalda.

No han comprendido nuestros artistas ni su importancia, ni su significacion. Vióseles ántes, afanados, pintando cuadros de iglesia ó bodegones; ahora la produccion pictórica, si ofrece algun carácter, es el de la contradiccion y la incoherencia; cuando más, el pintor que se siente impulsado por nobles pensamientos, suele dedicarse á la historia con mayor ó menor constancia.

Limitado el cuadro de costumbres á reducido tamaño, si ló abandona y extiende sus límites, es para figurar escenas y acaecimientos casi siempre desprovistos de interés, si es que no pecan contra toda conveniencia. Aún tiene mucha vida entre nosotros lo sobrenatural, lo aristocrático lo épico y lo metafísico: el sentimiento de la naturaleza está muy decadente en estos pueblos; el amor de la familia no es en ellos tan profundo y reflexivo como en el Norte, y el respeto de la persona humana hállase muy por debajo de la preponderancia con que se ostenta el derecho social. Así se explica porqué en Italia, Francia y España el arte por el hombre está poco menos que desconocido, miéntras brilla ó ha brillado con fuertes resplandores el arte por el arte, el arte litúrgico y el arte cortesano y palaciego. Pintáronse dioses, héroes, odaliscas, conquistadores; pintóse la epopeya y la tragedia, el heroismo tradicional y la abnegacion clásica, la fábula y la alegoría, el amor, la realeza

y la gloria: Aquiles, Penélope, Bruto, Alejandro, Cleopatra, Estratonice, príncipes y cortesanas; mas no se pintó al hombre que trabaja, produce, siente, crea, ama, llora y rie, como lo hacen la generalidad de los mortales.

Léjos el certámen de 1871 de ofrecer progreso en lo que toca á la pintura de costumbres, arguye atraso sobre el anterior, ó al menos estancamiento. Con arreglo á mi criterio, muchos son los lienzos comprendidos en esta série; pero los de mérito verdadero escasean por desgracia. Unas veces el cuadro denota pretensiones, en cuanto al tamaño, mas el asunto es trivial y la manera endeble: otras, siendo la idea aceptable, háse exteriorizado en tan exigua escala, que hubo de perder su importancia, convirtiéndose en objeto de puro pasatiempo.

Hay en la sala primera de la Exposicion dos cuadros del Sr. Talavera: *un Requiebro* y el *Atrio de una iglesia de Andalucía*, que anuncian en el artista aptitudes excelentes; si bien es necesario que á toda costa procure vigorizar su estilo y entonar el color: tiene en la misma el portugués Sr. Bordallo Pinheiro (D. José) cuatro cuadritos ejecutados con vigor é intencion, reclamando encomio el que representa la *Lectura de Cervantes*.

Tambien recordaré la *Romería* y el *Mercado* del Sr. Pereira, y la *Familia* de Lupi, pintura cor-

recta, expresiva y sentida, aunque de color un tanto convencional, especialmente en los contornos.

El Sr. Martinez de la Vega ha expuesto un gran cuadro, titulado: *Ocios del claustro*; podria llamársele ocios de un pintor, pues solo teniendo poco que hacer, se comprende que se emplee el talento y las facultades en una obra tan insulsa. Varios religiosos tocan ó cantan; hé aquí el argumento. Adolece la tela de incorrecciones graves: hay manos sin dibujo, y cabezas poco ó nada expresivas. El color y la composicion no son del todo malos, y el autor posee medios, si quiere, para hacer más.

Contiene la sala tercera varios lienzos del Sr. Francés. Distínguese este artista por la correccion de su dibujo y el esmero con que desea reproducir la verdad. De los cuadros que expone, menciono con gusto el *Vivac de pobres*, enriquecido con partes bellísimas. Ejemplo el extremo derecho, donde figuran un asno estantigua, un verdadero rucio, melancólico y escuálido, compañero inseparable de la vida miserable del proletario trashumante, un viejo encargado de la cocina, y una mozuela que cerca de él tiene á su hijo en los brazos. Si en el cuadro hay algo enojoso que desagrada á la vista, es su frio realismo: fondo y cielo

están pintados como son: es un pedazo de atmósfera cortado en la Mancha ó en Castilla, con un trozo de muralla arrancado de una de esas míseras aldeas del centro de España.

No tengo los mismos aplausos para *las Bañistas*, que como pensamiento y ejecucion es un cuadro malo, áun revelando facultades en la mano que lo ha trazado.

Hablé en la seccion de historia del Sr. Garay, citando su *Cárlos V en Yuste*. Hállome ahora con tres obras mucho menos que dignas de menosprecio: *Gil Blas en casa del Arzobispo de Granana, los Amantes sorprendidos*, y *Aprovechar la ocasion*. El primero enseña todo lo que se puede esperar del autor, que tiene talento é inventiva. Tanto la figura del aventurero como la del sacerdote, están bien sentidas: dibujo y colorido son buenos. Los otros dos cuadritos se recomiendan por el gusto con que están pintados. La figura del amante es pretenciosa: la de la esposa, natural. Hay mucho ingenio en ambos juguetes; y como entonacion y vigor en el colorido, prefiero el último.

Además de su *Cisneros* y de su *Tratado de Cambray*, hallo de Jover en la sala segunda la *Corte pontificia en el acto de leer la causa de un Beato capuchino*, y un *Cardenal besándole la mano*

una campesina. Ambas obras sostienen el buen nombre del artista. La primera, como composicion, dibujo y colorido, es dentro de sus condiciones muy bella. Nótase sentimiento de la localidad y del carácter de aquellos personajes. Las cabezas y los rostros tienen la expresion más apropiada. La perspectiva excelente. Al lado de los otros lienzos, el *Cardenal* vale poco.

Descubro en Jover verdadera vocacion artística; ha estudiado con fruto en Madrid y en Roma, donde hubo de dedicarse á la pintura al fresco, ganoso de hacer renacer este género en su patria. Presentó en 1862 *Colon prisionero en el buque*, y en 1864 *Felipe II bendiciendo sus hijos.* Desde entónces acá Jover ha adelantado mucho.

Léjos de suceder lo propio al Sr. Ferrandiz, retrocede. Ahora se refugia en la alegoría, pintando un juguetito que lleva por nombre la *Jura*; asunto impertinente, falso y propio de la caricatura, tal como podrian comprenderla el *Punch*, y el *Charivari.* Con razon se ha calificado el lienzo de país de abanico más que de otra cosa. Expone á la vez un estudio de costumbres, *el Dia feliz.* Este es el pintor intencionado ó ingenioso de siempre, mas no simpatizo con la figura y la actitud del novio, harto vulgar, ni con las incorrecciones de dibujo que advierto. Afortunadamente, el Sr. Ferrandiz ha producido obras

pictóricas de más valor. Su *Tribunal de las aguas*, expuesto en 1866, ofrece un grupo de jueces que trató el artista en un momento de lúcida inspiracion. No puedo pasar ante su compañero *el Charlatan político*, cuando por suerte visito el Ministerio de Fomento, sin que en mí se renueven las gratas sensaciones que experimenté al verlo por vez primera. Nació Ferrandiz para la pintura de las costumbres, ¿por qué decae este año? ¿Por qué su colorido, que apuntó flojo, crece en tan desfavorable concepto? Vuelva en sí, y pinte cuadros, no juguetes, que ni le falta sensibilidad ni recursos técnicos. ¿Quiere el Sr. Ferrandiz explicarse mi severidad? Es muy sencillo. Sus lienzos de 1866 me hicieron concebir esperanzas que veo ahora próximas á desvanecerse.

La *Plegaria de un reo, siglo XVI*, es un feliz principio para un artista. El Sr. Borrás y Mompo siente y ejecuta con finura y talento. Aún no es ocasion de juzgarle. Esperemos á que presente una obra de empeño.

Imagínome que el Sr. García Hispaleto no halla el verdadero camino de su vocacion artística. Pinta ahora la fábula ó las costumbres, luégo la religion, más tarde vuelve á hacer una tentativa sobre las segundas. ¿A dónde se dirige este maestro? ¿Habrá encontrado al fin el género más ade-

cuado á sus aptitudes? ¿Será causa esta vacilacion para que, léjos de mejorar, atrase en la práctica de su difícil arte? Juzgando su *Aparicion de Santa Inés* decia yo en 1867: «El Sr. García, que ha pintado cuadros muy agradables para las exposiciones de 1862 y 1864, no está á la altura de su reputacion.»

No hallo motivo bastante para reformar este juicio, mas creo que pintando la *Salida de los toreros del parador de Borja en Torrelaguna*, García Hispaleto, áun dado lo fútil del asunto, entra por la vereda de que nunca debió apartarse. Como Ferrandiz, este pintor se inclina hácia el lienzo de costumbres; píntelas pues, inspírese en la vida real, elija episodios nobles y simpáticos cuando se proponga revestirlos de formas pintorescas, y de este modo sostendrá el renombre que conquistó con su *Entierro del Pastor Crisóstomo*.

Su último cuadro está bien hecho, aunque le falta vigor. ¡El tema es tan poco recomendable!

La plaza del Mercado de las Coles en Gerona, pintado por D. José Sanz y Cabot, es un cuadro de mucho mérito en su série. Color, entonacion, composicion, dibujo, todo se recomienda. Quizá este demasiado acabado, quizá haya nimiedad y fantasía en los detalles; no importa, este lienzo en su género es la obra de un maestro. Así no pintan las medianías. ¿Qué pediria yo al Sr. Sanz? Que se fijára más en la idea, en el alma de sus composi-

ciones, en lo que mira al pensamiento y á la intencion moral. Emplear dias y dias, facultades no comunes, en reproducir minuciosa y concienzudamente el abigarrado panorama de una plaza de verduras, entrando á veces en el dominio del miniaturista, es impropio de quien siente y ejecuta como Sanz: y que sabe traspasar su alma al lienzo, lo dice la figura femenina, vestida de negro, que campea en el centro del cuadro. ¡Qué expresion, qué finura, qué elegancia en la actitud y en el desempeño! Pero aún tiene Sanz otra cosa mejor, un prodigio de gracia, de color y de vida: la *Visita del amigo*, expuesta en la sala quinta. Es un cuadrito á lo Meissonier, pero un cuadrito que puede ser la primera piedra de una reputacion de coloso.

Descuella en la sala cuarta una obra principal: *el Trabajo en la campiña romana.* Modesto y temeroso presentóse su autor en 1866, con un cuadrito titulado *el Pobre.* En 1871 expone un lienzo que basta para conquistar un nombre. D. Ramon Tusquets es un artista inspirado y de gran idealidad. Pinta como pocos, con una frescura, con un vigor, con una verdad y á la vez con un gusto y un respeto de las leyes estéticas, propios del genio.

El cuadro del trabajo, *le Opere*, como el Catálogo lo llama, excita mi entusiasmo y encadena mi simpatía; y si no hubiera otro de mérito, este sería suficiente para que me reconciliára con la

Exposicion. Aquella campiña es el verdadero Agro Romano, con sus lontananzas que limitan los montes Apeninos y de la Sabina, con sus infectas *maremme* y su mortífera *mallaria*; sus destruidas poblaciones y su soledad melancólica: aquel sol es el que dora los pámpanos de Tívoli y calcina las volcánicas cenizas de Albano: aquellos séres son los campesinos que cubiertos de harapos y miseria, vagan perdidos en el desierto que rodea á la ciudad de las ruinas. Allí están los descendientes del pueblo rey, tristes, macilentos, extenuados, casi idiotas, sufriendo los efectos de la *cativa aria* que emponzoña la atmósfera; amarrados al yunque de un trabajo que apénas produce lo indispensable para el diario alimento..... Diríase que una maldicion terrible pesa sobre aquella comarca abierta á todas las tristezas. Tal vez las concupiscencias, el dolo, los desafueros, las supersticiones, los crímenes de la ciudad, han caido como una inmensa podredumbre sobre sus contornos, sembrándolos de llanto, dolores y sufrimientos.

En todas partes la suerte del siervo es poco envidiable, en el Agro romano la condicion del proletario es un suplicio, que tiene por término la más cruel de las agonías, el envenenamiento por la respiracion, una fiebre lenta que consume y sofoca, que abate é irrita, que extenúa hasta convertir al varon robusto en un cadáver que parece un viviente.

Tambien Leopoldo Robert buscó su inspiracion

en esta tierra desolada, que no copiaria con fidelidad. El lienzo de la *Recoleccion* magistralmente hecho es un idilio: vió el infortunado artista la naturaleza á través de su ardiente y desquilibrada fantasía. Los detalles de su obra son verdaderos, el conjunto imaginario. Extremó Robert la belleza física de sus tipos olvidándose de la verdad etnográfica, y sus figuras, ántes que á los campesinos romanos, ponen en la memoria el recuerdo de los modelos que en su Estudio reuniera.

Tusquets ha seguido distinta idea. Nada hay en su cuadro convencional, nada que acuse el artificio. Ha representado lo real, y reproducido á los trabajadores como puede verlos el turista que recorra la inmensa necrópolis que riegan el Tíber y el Anio con sus turbias aguas.

Buenos ó malos allí están, repetidos en el cuadro! El que los contemple, contemplará no una pintura de efecto, idealista y bella como la de Robert, sino un grupo de campesinos caracterizados por el movimiento, el ademán, el traje, la fisonomía, por un no sé qué privativo que se escapa á todo análisis. Como sentimiento del sitio, del momento y del color nada hallo parecido en el certámen.

Y si la composicion es maestra por lo sencilla, si parece que la falange laboriosa avanza sobre la tendida vega cual si realmente se moviese, si los contrastes en las actitudes concurren á dicha á aumentar la ilusion de los sentidos, ¡que diré de la lontananza, de la perspectiva, del aire que llena

el espacio, de la vigorosa entonacion que anima el conjunto!

Ensanche Tusquets los límites de sus creaciones, conciba pensamientos tan levantados como el que ahora le inspira, no descuide el cielo, ejecute como sabe hacerlo, y veremos quién le niega el premio de honor en un próximo concurso.

Imagínome el cuadro de Tusquets como una epopeya escrita con líneas, luz y sombra. No descubro en ella héroes ni conquistadores, templos ni mansiones aristocráticas, mas encuentro al pobre entonando el cotidiano himno del trabajo, procurándose el sustento con el sudor de la frente, llevando consigo todas sus alegrías y dolores; familia, hogar, hacienda, porvenir, derechos, esperanzas, odios y simpatías, todo le acompaña. Cuando más su ambicion se extiende hasta el límite de la llanura donde se consume un apergaminado jumento, y desafía la fuerza del vendaval el tugurio fabricado con miserables juncos. ¿Y qué significa esta modestia si el cuadro exhibe la más alta majestad, la majestad del infortunio, teniendo por teatro dos grandezas, la tierra y el cielo; dos inmensidades, la naturaleza y lo infinito?

Hay cuadros que inspiran grandes pensamientos en el espectador. *El Trabajo en la campiña romana* excita la fantasía. Tusquets es un genio, que apénas asoma sobre el horizonte del arte y ya proyecta su silueta en los espacios de lo porvenir.

Debe recordarse en la sala quinta un capricho, *la Partida de ajedrez*, de Cabral y Aguado, que pinta más y mucho mejor, y una tentativa, *la Vendedora de frutas*, de la señora doña Antonia Sala y Martí, que si está en el comienzo de sus estudios podrá llegar á ser artista.

Ya en el salon inmediato hallaremos á Vera, autor de la *Comunion de los primitivos cristianos en las Catacumbas*, con cinco cuadros de costumbres históricas, que llevan los siguientes títulos: *Señora pompeyana en el tocador, Señora romana dando de comer á unos pájaros, una Tienda de joyas en Pompeya, un Tocador pompeyano*, y *Roma antigua, una Madre que enseña á su hija á hilar.*

Para comprender la exactitud, el esmero, el gusto exquisito con que Vera reprodujo las perspectivas arquitectónicas, para apercibirse de la rigurosa fidelidad con que pintó los detalles que enriquecen sus lienzos, el trabajo y el estudio que representan, necesario es haber recorrido los museos de Nápoles y de Roma, visitado las despedazadas mansiones de Pompeya y Herculano, las termas y ruinas de la que fué ciudad cesárea.

Y á la propiedad del carácter arqueológico, en cuanto se refiere á las artes plásticas y figurativas, acompaña el conocimiento apropiado de las costumbres y de la indumentaria. Ni en este concepto

ni en el anterior habrá la crítica de serle contraria; censure su dibujo, censure las incorrecciones, que por desgracia abundan en esas lindísimas obras, vitupere los efectos de luz extremados y falsos que en algun paraje se señalan, y estará en su derecho.

Atiende Vera demasiado á la parte erudita de sus lienzos, y descuida la exactitud de las proporciones en la figura humana. Las cabezas estan modeladas y dibujadas con elegancia; mas abundan los brazos y manos fuera de toda disciplina. El estilo camina á lo que suele designarse con la palabra amaneramiento, y yo llamaria afectacion y sistema; un paso más, y la finura, el acabado de hoy se convierten en mecanismo insoportable.

Como España es y será la tierra del contraste, no léjos del pintor pulcro, esmerado, elegante, atento á respetar las clásicas tradiciones, aparece el artista excéntrico y caprichoso, que no concluye sus lienzos, que no determina por medio del contorno y del relieve sus figuras, sino que se contenta con bosquejarlas destacándolas del confuso y discordante fondo de sus cuadros con cuatro toques enérgicos é intencionados. Siete son las obras de Perez Rubio (salas sexta y séptima), y todas ellas adolecen de este gravísimo mal. Alguna, como la señalada con el número 398, *el Príncipe de Gales festejado por Felipe IV*, figura ántes que otra

cosa un valle de Josafat. Su conjunto está compuesto de muchedumbre de pedacitos numerados y unidos con poquísima habilidad hasta constituir un todo.

Si la franqueza á lo Goya, si el realismo naturalista convierte los cuadros al óleo en simples bocetos, yo que amo y admiro al insigne autor de los *Caprichos*, y que defiendo el realismo, renunciaré solícito á mis doctrinas, pasándome con mi gusto al campo opuesto. El señor Perez Rubio no pinta, lo que hace es entretenerse agradablemente, apuntar bellezas (las hay en la *Duquesa de Alba en San Antonio de la Florida* y en la *Comida de majos en la Pradera del Corregidor*), revelarnos que goza de una privilegiada fantasía y que su paleta es rica de color, para despues causar enojo con lo ingrato del desempeño. No imite á nadie el señor Perez Rubio, la imitacion no fué nunca la esfera del genio: pinte de inspiracion sin sistema preconcebido, no exagere el estilo á que se inclina, acabe sus tipos y exponga cuadros, no meros esbozos, cuales son los siete que ahora se analizan.

Jimenez Aranda, jóven artista sevillano, exhibe un cuadrito, que nombra: *Poniéndose como ropa de Pascua*, donde la intencion y la gracia expresiva corren parejas: el fondo, el soldado que asoma tras el muro, la lavandera que cerca de él vocifera, están diciendo de lo que es capaz la inteligencia que los ha producido.

No es menos bella la obrita de Rodriguez, el *Archivo de una parroquia*: vieja y sacerdote son inmejorables La mirada y el gesto del segundo valen cuanto se quiera. Tambien el *Expósito*, del mismo autor, encierra bellezas positivas: no me ágrada la madre; hallo su figura aplastada, fria y sin relieve: el niño muestra demasiado desarrollo intelectual en sus ojos.

Teófilo Puebla tiene aquí dos caprichos: el *Minué* y el *Consejo de familia*. Me quedo resueltamente con este. Es un juguete que no tiene precio. No distingo en la Exposicion, para acompañarle, más que la *Visita del amigo*, del inspirado Sanz. Conste, pues, que Puebla no solo pinta el lienzo de grandes pretensiones, sino el cuadrito á lo Meissonier, como aquí lo pintan muy pocos.

La *Cabaña de Pescadores*, de Peiró Urría, es buena; como lo es su *Campesina valenciana* y la *Leccion de solfeo*. Hay en estos cuadros riqueza de color, intencion y grandes promesas para lo futuro.

El fondo del cuadrito de Nin y Tudó, que lleva por nombre la *Despedida*, es inmejorable. Lástima que el asunto sea tan malo. Ocasiona este artista

en mi sensibilidad un doble efecto. Su color me atrae siempre, hallo en él algo castizo y superior: sus asuntos me repelen, pues tanto como idea cuanto como composicion me son antipáticos.

De Lucas, muerto hace un año, tenemos un *Auto de fe*, de bastante mérito: no son ajenos á él totalmente los *Dos novios*, de Rouzé; el *Corral de un herrador*, de Pinazo; la *Tarde del domingo en casa del Cura de aldea*, de Valldeperas y las *Costumbres valencianas* (números 473 y 474) de Ruiz de Valdivia, aunque resultan frias y sin buena entonacion. El *Ramo de San Juan en Zaragoza*, de este mismo pintor, es un pensamiento delicado, hecho con bastante gusto.

La Enferma del corazon, de Moreno Rubí, tiene algo que alabar. Pero el cuadro es un mal ensueño.

Pellicer no es un artista mediocre. Sus diez lienzos más ó menos abocetados, extravagantes, duros, sin suavidad, sin finura, sin degradacion en las tintas, sin elegancia en el estilo, lo están diciendo: en el fondo de esa paleta indómita y de esa indisciplina técnica, palpita el genio. Pinta Pellicer á lo Courbet, mas le falta la intencion nobi-

lísima, los alcances sublimes, la experiencia y la maestría del autor de la *Vuelta de la Conferencia* y del *Picapedrero*.

Es Pellicer una fantasía desbordada, un poeta humorista, que no sujeta sus cantos á ritmo. Su armonía es la excentricidad, su pasion lo extraño y lo exagerado. Fijaos en la *Ronda nocturna* atentamente; más todavía, retiraos cuanto os sea posible dentro de la pieza, el cuadro concluirá por agradaros. Y no obstante, ese sistema puede traer á muy poco deplorables consecuencias. Toma Pellicer como norma lo que debió ser mero accidente. Cuando la franqueza se traduce en los brochazos del *Prete* y de la *Plaza Montanara*, tiene la crítica el estricto deber de censurarla. Ante todo, la verdad y el buen sentido. No en vano dijo el poeta estas ó parecidas palabras:

Chassez le naturel, il revient au galop.

Ni es el Sr. Mercadé un principiante, ni un soldado que, como dicen los franceses, *hace sus primeras armas*, sino un maestro con antecedentes, crédito y nombre. Mereció en 1860 medalla de segunda clase, de tercera en 1862, de segunda en 1864 y de primera en 1866. A pesar de todo, no me siento inclinado á aplaudirle. Mercadé se insurrecciona contra las condiciones y exigencias del arte contemporáneo; desconoce sus tendencias ó se

complace én contrariarlas. Nunca se le vé inspirándose en un pensamiento grande y humanitario, nunca pinta los sentimientos y las pasiones que agitan á las muchedumbres; él, que podria darles cuerpo con tan rara habilidad; él, que conoce como pocos las leyes de la perspectiva y los secretos de la ejecucion. Para Mercadé la vida moderna trascurre sin conmoverle, sin interesarle: su fuerte es la anécdota mística, ó mejor dicho, el episotio monástico, sin valor, enseñanza ni trascendencia. Píntanos ayer un gran lienzo: ¿qué encierra en sus límites? La traslacion del cadáver de un religioso. Hoy, despues de cuatro años de espera, cuando estábamos ávidos de tenderle la mano, trae otra tela colosal, que contiene un tema microscópico: *Teresa de Jesús dando sus descargos ante el Provincial de su Orden, á quien acompañan varias religiosas.* ¡Valiente desengaño!

Decia Rembrandt, el gran Rembrandt, que cuando «cesaba de pensar cesaba de pintar.» ¿Qué pensaria el Sr. Mercadé cuando trazaba esa escena donde el interés es cero y sequedad lo pintoresco? ¿Qué ideas sublimes se le ocurririan dando bulto á sus figuras con el auxilio de los colores menos brillantes y apropiados para suscitar agradables sensaciones en la retina y en el entendimiento?

Para algo más que para pintar esos cuadros fueron concedidas al hombre la sensibilidad, la imaginacion y la inteligencia: ¡lástima de facultades malogradas! ¡Lástima de tiempo perdido! Cuando

están nuestras iglesias y museos atestados de simulacros piadosos; cuando nada hay que hacer en este órden de hechos, pues todo está hecho; cuando la crítica pide algo que justifique al arte ante el severo fallo de las descontentas mayorías, algo que explique la proteccion que el Estado le concede, algo que lo coordine y armonice con las tendencias más dominantes, y las más ardientes esperanzas, aún se insiste en la pintura ilustrativa del *Año Cristiano*! Dibuje el Sr. Mercadé viñetas para este libro, que estoy léjos de menospreciar, si desea enriquecerlo con el arte; mas no pinte cuadros como el que expone en el actual certámen si ansía el aplauso de los amantes de lo bello.

Estudiando el lienzo aparece que Mercadé es un artista en toda la extension de la frase; ingenio, conocimientos, originalidad, maestría, nada de esto le falta; pero carece de buen gusto, y desconoce el rumbo que lleva el gran arte en la época presente, y hace gala de indiferentismo hácia todas las sublimes preocupaciones de la conciencia contemporánea. Austero, duro, frio, sin nada en sus lienzos que mueva el afecto, diríase que los elige como voceadores de su mal humor y de su melancolía

Y está léjos la Santa Teresa de su lienzo de responder al tipo que de ella nos hicieron concebir sus escritos: carece en el simulacro de la adecuada y noble expresion moral, es pobre, mezquina, vulgar y adusta. Nó, no es aquella la mujer que es-

cribió sobre los conceptos del divino amor, dulce, suave y deleitoso, no es aquella boca la que dijo:

muero porque no muero,

aquella frente la que iluminada por el más férvido misticismo concibió las *Moradas* y las *Canciones*.

Difícil sería al hijo del siglo XIX, siglo de luz y de positivismo, de incredulidad y de análisis, imaginar la devota del siglo XVI, que se abismaba en los arrobos del éxtasis y de la contemplacion. Tipo perdido, flor agostada por el caliginoso huracan de la Reforma, la monja abulense, encaja en otros tiempos y en otras creencias. No podemos los modernos comprenderla. Resume Teresa una pasion del corazon humano que atraviesa toda la Edad media, y que se extrema para morir, en el Renacimiento: la pasion del teismo. Por eso escribió unos versos que el Sr. Mercadé ha debido recordar. Dicen así:

De tal suerte pudo amor,
Alma, en mí te retratar,
Que ningun sabio pintor
Supiera con tal primor
Tal imágen estampar.
Triste por amor criada
Hermosa, bella, y así
En mis entrañas pintada,
Si te perdieres, mi amada
Alma, buscarte has en mí.

No se busque, pues, el alma, la personalidad

de Teresa en cuadro alguno, búsquesela en sus escritos y allí se la encontrará.

En la misma sala donde se halla expuesto el gran lienzo del Sr. Mercadé, hay un cuadrito del mismo autor: el *Coro de Santa María Novella en Florencia*: es una bonita pintura de caballete, fria y bien dibujada.

CUADROS DE VARIEDADES.(1)

VII.

Rápida será mi revista de los cuadros de variedades.

Recuerdo *Avec mon tilí* y el *Alpargatero*, de D. Plácido Francés; la *Escena de costumbres marítimas*, de Herrera; los dos juguetes de Lezcano: *Recuerdos de Toledo* y los *Segadores;* las *Domésticas barriendo y aljofifando*, de Martin; la *Tarde del Viernes Santo en Olot*, de Vayreda; la *Partida de Quiñote*, de Araujo; el *Bautizo* y el

(1) La frase «cuadro de género» ha sido importada de Francia, dándosele carta de naturaleza entre nosotros, ántes de averiguar si reunia títulos bastantes para semejante distincion. Deseoso de conocer su verdadero significado, he recurrido al *Diccionario francés* de más autoridad, el que la define en estos términos: «Se dice absolutamente en pintura, de todo lo que no es cuadro de historia ni de paisaje, como los retratos,

Correo fraudulento, de Franco; la *Gitana*, de Benso; el *Niño italiano*, de Vioda; la *Cruz alta de Cintra*, y la *Fuente de los Amores*, del portugués Sr. Cristino; y los estudios y juguetes, algunos apreciables, de Mélida. Obras modestas, sin pretensiones ni grandes fines, ofrecen defectos al lado de cualidades que les hacen acreedoras á la benevolencia del crítico.

Poco hay en la Exposicion notable, en punto á floreros, bodegones y la llamada naturaleza muerta: algun frutero de Estrada, algunas flores de Bracho Murillo, una *Cepa de uva moscatel*, de Lengo y Martinez, que está bien hecha, algun ju-

las representaciones de animales, de utensilios de cocina, de frutos, etc. Pintor de género. Cuadro de género. Estudiar el género.» Prescindiendo de si esta clasificacion es la más acertada, resulta que la pálabra *género*, en la acepcion en que aquí se la emplea, tiene en español una equivalente, que traduce con bastante exactitud la idea que se quiere representar. *Pintor de variedades* es una palabra española, completa, gramatical, con su sentido propio; miéntras que *pintor de género* ni es español, ni es gramatical, ni tiene sentido perfecto, que para tenerlo, deberia emplearse en plural la palabra *género*, siendo, como en efecto son varios, los que se comprenden en esta seccion del arte pictórico.

No hallándose la frase en nuestros diccionarios, y

guetillo de Villaverde; hé aquí lo único que me ha detenido, siquiera por leves instantes, en mis excursiones artísticas por las salas del certámen. Mensaque, que pinta las frutas y las flores con rara habilidad, está ausente. Las buenas tradiciones de los Menendez y Montalvos, continuadas por otros con gallardía, estan casi olvidadas en la Exposicion.

Mirabent las sigue concienzudamente. Sus *uvas* son entretenimientos de rara habilidad. Tambien el Sr. Gessa se distingue en esta especialidad. La *Liebre* de Diey es como suya; buena.

En el salon del trono hay dos lienzos, de Resende, artista portugués, que anuncian buenas facultades. Intitúlanse: *Paisana de Mortoza* y el

envolviendo una significacion arbitraria, naturalmente habia de ser mal comprendida Miéntras unos la usan sin conciencia de su valor, otros creen que por cuadros de género deben entenderse los de costumbres, clasificando aparte los bodegones, fruteros, estudios de frutas, flores, animales, etc.

Ya se dice entre nosotros *género histórico*, *género religioso*; *género*, *las condiciones del género*, frases todas que no están conformes con la índole de la lengua española, ni arguyen mucho respeto á las leyes de la lógica y de la gramática.

He sustituido el género con las *Variedades*, y si me he equivocado, estoy dispuesto á reformar mi clasificacion.

Pescador portugués. Noto en ellos riqueza de color y buen dibujo.

Encuentro varias alegorías en la Exposicion; todas ellas son peores. Preciso es combatir el género sin tregua ni reposo: la pintura alegórica debe ser proscripta de la paleta del artista, que se sienta inspirado por generosos pensamientos. Pintura de telones y trasparentes, de ferias y arcos de carton, no debe introducirse en los dominios del óleo sin cometer sacrilegio: áun descubriéndose en esos lienzos facultades, como sucede en algunos casos muy contados, no se detendrá la crítica á analizarlos, concediéndoles una importancia que nadie habrá de atribuirles. Respetando como respeto la personalidad del artista, estoy en mi derecho mostrándome contrario á un género, que choca con todas las conveniencias del arte contemporáneo

Alegoría y emblema tuvieron su época en los comienzos de la pintura cristiana. Despues ha hecho alguna que otra aparicion, para caer muy luego en el merecido desprestigio. Tolérese que Valdés pinte los admirables cuadros del Hospital que en Sevilla fundó Malhara, un pincel maestro sanciona todo; mas no perdamos hoy el tiempo llevando la metafísica y la parábola á la esfera del arte, cuando este debe de ser sencillez, lisura y realidad.

Además del bello cuadrito de Garay, inspirado por el *Gil Blas*, contiene la Exposicion otros á que dieron vida las creaciones de Shakespeare, Dante Alighieri y Cervantes Saavedra. Por una feliz coincidencia, los artistas han elegido tres colosos de la literatura, tal vez los más grandes del mundo moderno.

Rodriguez, de quien he hablado anteriormente, exhibe *Otello y Desdemona*. Tanto como composicion, cuanto como color y entonacion, hay entre este lienzo y la *Junta de Cádiz*, una distancia excesiva. Rodriguez ha adelantado grandemente, mejorando su estilo. *Otello y Desdemona* habrá de colocarle entre nuestros mejores coloristas. No creo que el moro responde á la gigante concepcion del poeta, y el rostro de la veneciana podria haber sido más bello y delicado.

Inspiró la *Divina Comedia* al Sr. Gisbert, un cuadrito titulado *Paolo é Francesca*. La lectura del *Quijote* le ha hecho pintar al *Hidalgo en casa de los Duques*. Distante estoy de aplicar mi criterio filosófico á estas producciones. Mera ficcion, reclamo del artista, únicamente, que despues del buen desempeño, se atenga á la pauta que la obra literaria le suministra.

Paolo é Francesca valen poco; él menos que ella; pero hay un trozo de perspectiva, el de la derecha del cuadro, que está pintado con mucho

arte. El cuadrito cervantesco es delicioso. ¡Qué dibujo tan clásico, qué composicion tan fácil y arreglada, qué actitudes tan naturales, qué tipos tan bellos! Es un cuadro elegante, pintado con elegancia. Solo que carece de carácter. Ni aquellas mujeres son españolas, ni aquel rústico es Sancho. D. Quijote es el único, en mi sentir, que mantiene su personalidad y su filiacion. Aquellas magníficas telas, aquellas fisonomías anglo-sajonas, aquellos detalles heráldicos, serán españoles, mas no lo parecen.

Carece España de pintores de animales: Jimenez fué una bella aparicion, y nada más. No priva entre nosotros la fauna, y no es extraño, cuando con tan poco respeto se ha mirado y aún mira la dignidad humana, ¡qué interés habrian de inspirar las bestias! No hay país en la Europa culta, donde el hombre se muestre tan cruel con los animales. Aquí vemos al mísero caballo asesinado en las plazas de toros para divertir á los concurrentes; aquí se anuncian por las autoridades corridas de gansos, bárbaro espectáculo más propio de hotentotes que de hombres civilizados; aquí, en fin, se organiza una sociedad donde entra la juventud dorada, y como primera señal de existencia, se dedica á fusilar inofensivas palomas tras las cercas del Retiro!

Todo arte refleja el medio en que se produce :

Será el contemporáneo español cuanto se quiera menos un arte humano, que aspira á grandes empresas. Modelándose en nuestra flaqueza de carácter, acusa la crísis profunda que nos agita: su carácter es la declamacion y el escepticismo. En nada cree, salvo honrosas aunque singulares excepciones.

Mas si España no goza de un pintor de este género, disfrútalo Portugal, y tan competente, que bien puede consolarnos de la carencia propia. Tomás José Anunciacion, no pinta más que animales. No busqueis en sus lienzos la figura humana; si alguna vez aparece, compréndese que representa en el cuadro lo que el comparsa sobre el palco escénico. Hasta el paisaje, la lùz, la atmósfera, y el cielo, son meros accesorios, á los cuales se les dará importancia, si así conviene, para que el bulto de las bestias se destaque sobre el fondo que más les favorezca.

Seis obras al óleo expone el Sr. Anunciacion, y aunque algunas son de reducido tamaño, no por esò dejan de tener mérito. *El Aprisco* y los *Extraviados del rebaño*, son muy bellos. Asóciase en la paleta del pintor la correccion del dibujo á la belleza del colorido y al relieve; hay carácter en sus obras, y en las dos citadas, la naturaleza se ofrece hábilmente reproducida. El fondo del *Aprisco* es notable. Andrade, con su paisaje de *Castel de Fusano*, y Anunciacion con sus animales, representan dignamente en el certámen el

arte pictórico lusitano, aunque no indígena, mostrando, siquiera sea en modesta escala, que no es el Portugal extraño al Renacimiento artístico que se advierte en la Península de quince años á esta fecha.

Como crítico imparcial debo decir que Anunciacion falsea algun tanto la verdad realista en cuanto se refiere á la luz y á la atmósfera. Tintas y efectos hay en la parte superior de los *Extraviados* puramente arbitrarios.

No son suficientes, despues de todo, las obras expuestas para formular un juicio sintético acerca del estado del arte pictórico entre nuestros convecinos; pero si se juzga por los trabajos ya citados de Andrade y Anunciacion, y los de Bordallo Pinheiro (D. José), Cristino, Chaves, Fonseca, Lupi, Pereira, Pedroso, Reis (D. Guillermina), Tomasini y Resende, la pintura portuguesa puede acaudalar pronto el arte ibérico á poco que se empeñen sus cultivadores.

Forzoso es confesarlo, España no cuenta más que con dos pintores de perspectivas, Gonzalvo y Parcerisa. Trasladan otros al lienzo interiores y fachadas, con habilidad más ó menos patente; pero Gonzalvo y Parcerisa se llevan la palma en este género. No hay Exposicion en que no llamen

la atencion con uno ó dos testimonios de su paciencia y de su gusto. La ornamentacion arábiga como la mudejar, con sus inmensas dificultades, han encontrado en el pincel del primero el más concienzudo de los intérpretes: la paleta del segundo reproduce las misteriosas ojivas de la catedral gótica con seductora verdad.

En el certámen anterior tenia Gonzalvo dos interiores, á cual más bellos: la *Lonja de la seda en Valencia* y la *Capilla Real en Granada.* Tiene en el presente un gran lienzo, *Salon de Justicia en la Alhambra*, y tres menores: la *Casa de la Infanta en Zaragoza*, la *Torre Nueva en la misma ciudad* y la *Casa de Cisneros en Toledo.* Pintados todos con raro primor, justifican la reputacion de que goza el artista, y los premios que ha obtenido en los certámenes de 1856, 58, 60, 62, 64 y 66. No ha descendido Gonzalvo; por el contrario, mantiénese á la altura de su fama y promete aún mayores adelantos en lo futuro.

Arqueólogo consumado, artista lleno de experiencia y de erudicion, llevan las obras de Parcerisa marcado el sello de la verdad. La *Catedral de Tarragona*, registrada en el Catálogo de 1866, valia mucho en su clase: presenta ahora otro interior de ese mismo templo, lleno de sombra y de misterio, visto al caer de la tarde, y sin recelo puede asentarse que no vale menos que su compañero.

¿Dónde está el apreciable autor de la preciosa *Portada de la iglesia de Sta. Paula en Sevilla?* ¿Qué es de Fernandez Rodriguez? No le he hallado en la Exposicion, como tampoco á Ferrer, cuya *Vista del Arco del Agua en la Alhambra* no puedo olvidar. Ausente se encuentra del palenque artístico, de donde tambien han desertado Navarro y Poleró; en cambio, comparecen Hurtado, con su *S. Juan de los Reyes*, Latorre, con la *Puerta del Sol en Toledo*, y Cecilio Pizarro con la *Visita de una novicia á varios conventos*, donde se descubre una encantadora perspectiva.

Creo no haber olvidado ninguna obra meritoria, mas si así no fuese, conste que semejante olvido no es hijo de mala voluntad, sino efecto de las condiciones apremiantes bajo que escribo este juicio.

LA ESCULTURA.

VIII.

Modesta y asaz endeble es la Exposicion en lo perteneciente á obras de escultura: no llegan á doce los artistas nacionales, ni pasan de cinco ó seis los lusitanos. Dejaron desamparado el palenque escultores de mérito, que tienen conquistada una reputacion. Piquer ha fallecido; Sabino Medina, que tan de cerca sigue las tradiciones clásicas, voluntariamente se veda la ocasion de un triunfo casi seguro; los Vallmitjanas, que tienen genio, no exponen; Baglietto, jóven meritísimo, que anunciaba un artista de grandes alientos, vegeta sin entusiasmo en el rincon de una provincia; Sevilla, el hábil artista, que modeló la estatua de fray Luis de Leon, tampoco parece por el certámen.....

No deben satisfacer las obras presentadas, ni por su número, ni por su importancia, á los amantes de las glorias artísticas nacionales. Arrástrase, entre nosotros, el bello arte de Fidias y Berrugue-

te, por el camino de la más enojosa é infecunda imitacion. Falta de atmósfera moral donde dilatarse y de incentivo, vive la escultura, reducida al simulacro religioso, y cuando más, esculpe la estatua mitológica, ateniéndose á los recuerdos del clasicismo greco-romano.

El mármol, donde palpite la vida moderna, donde se traduzcan las conmociones de la conciencia contemporánea, donde se encuentre algo más que dibujo y plástica, es fruta vedada para los hispano-lusitanos. Tállanse Vírgenes y Crucifijos mediocres, ó de simple piedad, para las iglesias; váciase alguna que otra estatua para las plazas, como las de Murillo y Mendizábal; escúlpese ó modélase algun que otro busto, siempre en condiciones harto secundarias. Todo lo que el influjo religioso hubo de favorecer á la pintura, durante el siglo de oro del arte español, perjudicó á la escultura: limitada esta á la iconología, apartóse de la naturaleza y de la vida civil, convirtiéndose en elemento puramente decorativo de los templos. Montañés, Duque Cornejo, La Roldana cobraron renombre, como escultores de tipos litúrgicos. Sus estatuas y figuritas, áun dentro de la estrechez en que el misticismo los encerró, realizaron en mucho lo bello; mas al señalarse la decadencia, la escultura religiosa, sin artistas encumbrados que la sostuvieran, vino al suelo con toda la pesadumbre del énfasis, de la exageracion y del mal gusto.

Ni se ha levantado de esa caida, á pesar de los generosos esfuerzos que registra la crónica artística de los últimos lustros. Léjos está el templo de ser propio teatro donde el estatuario pueda explayar sus facultades: ese palenque existe en la plaza pública. Labrando Fidias mármoles peregrinos para el Partenon, acordábase de las necesidades y exigencias del Agora: adornaba el pueblo griego con estatuas las plazas, los pórticos, los jardines, los edificios del procomun, los muelles y los caminos, y el artista recibia el galardon, no de un Senado académico, sino de la muchedumbre, que le alentaba con sus aplausos. Entre nosotros, la plaza pública ha estado cerrada al pueblo, que solo concurrió á ella en tropel y turbulentamente, para abandonarla tan luego como el llamado principio de autoridad recobraba sus derechos.

Quiere esto decir, que la vida municipal y del foro público es desconocida en la Península, ó al menos lo ha sido hasta ahora: decadente el sentimiento religioso, fáltale vigor para inspirar la fantasía del maestro, explicándose así la estrechez en que la escultura vive. Y si á esto se agrega que el arte plástico pide el desnudo como principal condicion de éxito; si se calcula que las desnudeces pugnan contra las costumbres modernas, vendráse á concluir que la órbita de la escultura ha quedado harto reducida, y que el escultor lucha con dificultades poco menos que insuperables.

A pesar de estas desventajas, la Exposicion en

el departamento de escultura, es una revelacion ó la aurora de un renacimiento. Hay en él una obra que me autoriza para pensarlo así. Convengo en que el número de esculturas es harto reducido; que el valor de la mayoría de ellas es mediocre ó problemático; que carecen casi siempre de intencion y de originalidad; todo esto se me ofrece como indubitable, todo me confirma en que la escultura hispano-lusitana está muy por debajo de la pintura; á la vez entiendo, que hay una obra meritoria, un verdadero engendro del genio, que seseñala á la admiracion del crítico como idea y como desempeño.

Bien puede con el *Torero moribundo* labrarse una reputacion. No se trata de un escultor más ó menos hábil, sino de un maestro que se presenta se repente en el claro horizonte donde le han precedido cien artistas renombrados. ¿Quién es Novás? No lo sé; por primera vez me hallo frente á una obra de este Pigmalion desconocido. Mudo está el catálogo, muda la fama, y á pesar de este silencio, Novás ha conquistado más nombre en un dia que otros durante una vida entera de laboriosidad y estudio. Porque Novás comienza por donde otros concluyen, ó mejor dicho, porque al acercarse al templo de la gloria no espera que le abran sus puertas, puesto que entra por ellas resuelto y decidido como seguro del derecho que le asiste para tamaño atrevimiento.

Dentro de la escultura hispano-lusitana, el *To-*

rero moribundo es la aurora de un claro dia, la primera señal de un florecimiento con propio carácter. Apartóse el artista de toda tradicion en cuanto al asunto: olvidóse del arte por el arte, de la liturgia, de la historia y de la mitología: halló mezquino el retrato, indigna de sus alientos la abstraccion y lo alegórico. Quiso producir algo que se identificára con los sentimientos y necesidades contemporáneos, algo que mirase á lo presente, que lo personificára y retratase, aspirando á que esta personificacion fuera tan característica, tan privativa, tan ingenua y elocuente, tan espontánea y realista, tan grande y significativa, que viéndola se revelase tras ella toda la España contemporánea, todo el medio moral en que el artista vive, todo el multiforme conjunto de nuestra cultura, todas las condiciones de nuestro modo de ser, todas las flaquezas de nuestro abatimiento. Síntesis admirable; el *Torero moribundo* no es, no puede ser ni será más que español y contemporáneo. Esa estatua, quiero repetirlo, es una revelacion. Ni pertenece al pasado ni á lo porvenir, ni es la España de la reconquista, ni la España de Felipe II ó de Cárlos III, mas la España actual, aquella que con la Duquesa de Alba bajaba á San Antonio de la Florida y á la Pradera del Corregidor á tender la mano á toreros y picadores; aquella que con Fernando *el Deseado* cerraba universidades y abria aulas de tauromaquia; aquella que, representada por sus grandes, cortejaba al señor Francisco Montes y á

Redondo, y veia morir sobre la ensangrentada arena del circo al infortunado Pepete, afirmando la excelencia de la corrida.

Cuando allá en lo futuro la espada y la muleta del diestro sirvan por acaso de tema á alguna monografía arqueológica, el erudito, más que en los libros, hallará la verdadera fisonomía de nuestra sociedad en esa estatua, que la reproduce con una justicia que raya en lo cruel. Novás ha hecho, más que una obra de arte, el retrato moral de un pueblo y de una época. Antes que ferro-carril, que telégrafo eléctrico, que cualquiera otra importacion exótica ó rasgo comun á muchos pueblos, España es lidia y fiesta tauromáquica; porque la Plaza de Toros es planta indígena, costumbre castiza que solo al calor de nuestro temperamento y bajo nuestro clima podria sustentarse.

A los que no admiten en el arte idea y finalidad social y docente, á los que afirman que la doctrina crítica es la ruina del arte bello, puede ofrecerse como refutacion la estatua del *Torero moribundo*. Que nieguen, si es posible, que la belleza se ha unido á la ejemplaridad para enseñarnos y halagarnos. Que nieguen que la forma corresponde al pensamiento y que hay una compenetracion sublime de lo subjetivo y lo objetivo; compenetracion que si no es el propio genio, lo anuncia con seguros indicios. Novás ha hecho escultura española. Su estatua tendrá entre otros este mérito, el de comenzar escuela. Inspiróse en el alma de su época

y de su raza, en lo más castizo y fundamental.

¡Y cómo está sentido el asunto! ¡Qué valentía de dibujo y de expresion! No ha muerto el torero, lucha aún con las mortales ánsias, no ha perdido el conocimiento, mas ya se le contempla sin fuerzas, con la cabeza caida hácia atrás, levantando al cielo los ojos como ávidos del último reflejo de la luz que va á extinguirse. Caido, con el cuerpo doblado, apoya su diestra en la arena del circo, miéntras la otra mano, con enérgico ademan y magistral modelado, comprime la herida. Recogida la pierna izquierda, que avanza en ángulo, forma en sus líneas natural contraste con la derecha, que aparece tendida: movióse la musculatura con verdad, y hasta los menores detalles fueron ordenados con talento. Contémplese el pecho, la garganta, donde los vasos sanguíneos están indicados con un tacto y una delicadeza admirables; estúdiese el rostro, y se verá que el torero es un estudio de fisiología y de costumbres: un precioso testimonio de que hay temas escultóricos en la vida moderna, apropiados para expresar la belleza. Novás es el Tusquets de la escultura nacional. Uno y otro se han equivocado en un accidente importante, el tamaño. Al *Torero moribundo* faltan las proporciones del natural para ser una maravilla.

El grupo de *San Jorge y el dragon* se recomienda como ejecucion; el pensamiento está cor-

tado en el patron de la alegoría religiosa ó de la leyenda. Goza el Sr. Aleu, su autor, de buena fama, y su obra, sin ser notable, agrada.

Moltó y Such exhibe un busto muy expresivo, y una simpática estatua que se titula el *Pueblo libre*. Descubro en ella correccion y buenas proporciones.

Los bustos del Sr. Subirá son elegantes en el estilo y bellos en la expresion. Su *Santo Cristo* es muy recomendable.

Tiene Elías Martin, *Santa Teresa*, *Narciso en la fuente*, *una Bacante;* los dos últimos, de tamaño natural. Este artista siente lo bello; de las tres obras prefiero la primera.

El *Cervantes* de Lozano, sin ser despreciable, adolece de un gravísimo defecto. Nada en el rostro recuerda al grande hombre: es un indivíduo cualquiera, sin la menor distincion.

Aguirre tiene un *Jugador de Morra*, bien pensado y bien hecho.

Tambien debo recordar los bustos de Bellver, el *Rossini* de Alcoverro, y en cuanto á los portugueses la *Cabeza expresiva* de Almeida es buena, el *Adonis* en bronce de Fonseca bello, los bustos de Roza acreedores á mencion especial, y la *Cornelia* de Nunes muy estimable.

Hay un grupo de Codina titulado *Agar é Ismael*; todo él es bueno; pero *Ismael* merece señalados elogios. Si no está modelado del natural lo parece. Qué energía, qué verdad, qué sentimiento en la línea! Codina es todo un artista.

La *Frine* y el *Invierno*, del italiano Barzaghi, están hechos con maestría. Aroca, Garamendi y Serra tallan bien la madera: el jarron de Pelli es bueno; su adorno vegetal, harto pesado.

Dos proyectos monumentales contiene el salon. Uno de Bastos, lusitano, dedicado á la memoria de los navegantes portugueses; otro de Gomez, para las cenizas del general Zurbano. Aquél, aunque un poco pesado, es grandioso; éste carece de unidad en su exornacion, y tiene algo de catafalco de iglesia.

Resumiendo mis juicios tocante á la escultura,

insisto en creer que no son bastantes las obras expuestas para fijar con acierto su situacion verdadera en la Península en el momento presente. Fuera del certámen quedáronse artistas de talento que cultivan el arte de Fidias, si no con el éxito que alcanza en otros países más dichosos, con bastante fortuna.

Afirmándolo así, gozo en señalar al aprecio de todas las personas amantes de lo bello la obra singular del Sr. Novás, en quien presiento un digno émulo de los Becerras y Berruguetes.

Inicia este escultor una escuela puramente nacional, especialmente por la idea, que puede alcanzar grandes medros si sigue con fe y perseverancia por el camino que ante sus generosos esfuerzos abre el público entusiasmo.

GRABADO. — ACUARELAS.

IX.

Los progresos del grabado en Portugal y España son incontestables. Abrase una obra ilustrada de hace quince años, compárese con las que ahora se producen, y la consecuencia será grandemente consoladora. Existen ya en nuestro territorio grabadores concienzudos, que son algo más que meros ejecutores de lo que hace el dibujante. Hay en ellos gusto, arte y personalidad.

Si se quisiera conocer prácticamente lo que, en cuanto á España toca, hemos adelantado, habria de recurrirse por el pronto á tres publicaciones que, cada una en su línea, justifican mi juicio. Refiérome á los *Monumentos arquitectónicos*, que da á luz el Estado; á la *Coleccion de cuadros*, que publica la Academia Nacional de Bellas Artes, y á la *Ilustracion de Madrid*. Si en aquellos trabajos se encuentran productos esmerados del buril más

inteligente, en la revista bimensual hállanse ilustraciones, con frecuencia enriquecidas con un gran sentimiento artístico. Acérquese un número de la *Ilustracion de Madrid* á otro de la *Ilustracion* que allá por los años de 1854 dirigia el señor Fernandez de los Rios, ¡qué distancia tan grande recorrida en tan corto plazo!

No intento desdeñar otra publicacion ilustrada, que vé la luz actualmente en Madrid: *La Ilustracion Hispano-Americana.* Grandes esfuerzos hace su diligente propietario y director, para ponerla á la mayor altura; mas si como tipografía nada deja que desear, como arte no llega á donde deberia. Quizá la precipitacion con que se hace, por el número considerable de ejemplares que imprime, es la causa de esa inferioridad, que deseo ver corregida, y que el Sr. Cárlos está más interesado que nadie en suprimir. Sea como quiera, ambas Ilustraciones justifican mi aserto: el grabado alcanza vida en la Península y tiene porvenir.

En el departamento que le está destinado, ofrécense al estudio los testimonios auténticos de mi pronóstico: Lemus, Rico, Alberto, Serra, Souza, Alabern, Franch y Roselló recomiéndanse allí, con sus trabajos, al aplauso de los inteligentes.

Notables adelantos ha realizado el Sr. Roselló, cuyas obras ponen en la memoria los mejores recuerdos de Carmona, mas no es menos delicada y bella la série de retratos de personajes célebres portugueses y extranjeros expuestos por el Sr. Souza.

Aún deberia citar los nombres de otros artistas, pero me falta el tiempo y el espacio aunque no el deseo.

Es la acuarela género exótico en España. Inglaterra está reputada como la tierra clásica de los acuarelistas. Tiene la Península algunos que merecen loa, mas no han querido exponer sus obras, vedándonos así la ocasion de estudiarlas y aplaudirlas.

Fortuny, que sigue á los más distinguidos acuarelistas muy de cerca, no presenta ni un mal rasguño: Perez de Castro, que lo emula con rara habilidad, tampoco ha concurrido; otro acuarelista, cuyo nombre ignoro, y cuyos trabajos he visto expuestos en establecimientos particulares, niéganos tambien sus primicias.

Modestísima es, por lo tanto, la seccion acua relista, y si no figuráran algunos ensayos felices no sabria qué decir de ella.

Tiene Ricardo Madrazo algunas obritas de este género muy agradables.

Del Sr. Bordallo Pinheiro hay una coleccion de tipos bastante expresivos.

Avendaño ha expuesto tres ensayos, uno el señor Alberola, que fuera excesivo desabrimiento el no mencionar.

Reigon, pintor de paisaje, muestra que tambien la acuarela le es familiar.

El Sr. Joris, romano, primer premio en la ex-

posicion de Munich de 1869, preséntase con dos juguetitos que denuncian el estilo y la seguridad de un maestro.

Como se vé, la acuarela camina tímida y encogida en la Península. Sus progresos son muy lentos y sus triunfos escasos. Género sin pretensiones, no se adapta grandemente á nuestro carácter, y á las exigencias de nuestro temperamento y de nuestros gustos. Sin embargo, la acuarela no debe ser mirada con desden; es un bello adorno de gabinete, que puede contener abundante copia de perfecciones relativas tanto como idea cuanto como desempeño.

Pero es necesario que se forme el gusto, y esto es cuestion de tiempo y de paciencia.

LA ARQUITECTURA.

X.

Tiene que ser la crítica, en el concepto que yo la ejerzo, muy sóbria relativamente á los proyectos de arquitectura. Ya se alcanza que no es posible formular un juicio exacto sobre ninguno de esos trabajos, sin estudiarlo detenida y científicamente, sin conocer la Memoria que debe acompañarle, y las condiciones que afectan á la parte económica.

Podré juzgar con mayor ó menor acierto de la bondad de un edificio, pues para ello me basta verlo y reconocerlo; los dibujos expuestos, por sí solos no pueden nunca ser suficientes para que por su simple inspeccion se deduzcan las ventajas y la belleza de la obra á que corresponden.

Veintiun proyectos y dos restauraciones hay en la Exposicion, que pertenecen á quince arquitectos, de ellos cinco portugueses. Distínguense por su

mayor riqueza y gallardía los trabajos de Fernandez Casanova, *Proyecto de Museo conmemorativo*; de Escalera, *Proyecto de Iglesia capitular*; de Puente, *Proyecto de Museo*; de Dominguez, *Proyecto de monumento de la batalla de Albuera*; de Soller, *Proyecto de una Biblioteca*; de Amador de los Rios (D. Ramiro), *Proyecto de un Teatro*; de Gaspar, *Proyecto de otro Teatro*; mereciendo recordarse los trabajos de Avila, Barrero, Martinez, Repullés, Saracibar, y las restauraciones de Villar y Secall.

Del monumento á los navegantes portugueses, expuesto por el Sr. Bustos, hablé ántes.

MISCELANEA.

XI.

Pecaria de injusto si no elogiase las miniaturas de Tomasich, que son superiores en mérito; los trabajos de los señores Molarinho, portugués, y Pescador, madrileño, grabadores en hueco; los dibujos al carbon de Anunciacion; los esmaltes de Sala y Sanchez, y los dibujos al lápiz ó la pluma y las aguas fuertes de Bartolomé Maura y Tubau.

Reclaman tambien especialísima mencion las pruebas de grabados en hueco expuestas por el acreditado Sr. Campo, primer grabador de la Casa de Moneda de Portugal. Tanto los trabajos de este artista como las medallas y sellos de Molarinho, dicen los progresos que este ramo del bello arte ha hecho entre nuestros convecinos. Felicito sinceramente al uno y al otro, y deseo que la juventud

lusitana siga por el camino que con tanto aplauso recorren sus maestros.

No son menos dignos de recordarse el bello dibujo al lápiz del Sr. Seromenho, titulado la *Ovejita*, y las miniaturas de la Sra. Hurtado y del Sr. Sansano.

El Sr. Muñoz, de Málaga, expone dos copias oleográficas del *Cristo* de Velazquez y del *Testamento de Isabel la Católica* de Rosales, que causan buena impresion en el espectador.

Por último, un artista extranjero residente en Madrid, el Sr. Kolhhepp, ha presentado cincelado en bronce, un templete árabe, que llama la atencion por su carácter y la pacientísima exactitud con que está reproducida la exornacion.

JUICIO SINTETICO
SOBRE EL ARTE EN LA PENINSULA

XII.

Un fallo absoluto sobre el certámen de 1871, cuyo análisis dejo hecho, tendria mucho de arbitrario y defectuoso. Dije ántes que toda comparacion para ser exacta ha de realizarse entre cosas parecidas ó análogas por su orígen, por su carácter y por las circunstancias que puedan fijar el tipo ó la série á que correspondan. Enseña esto que si el empeño de buscar una absoluta relacion de mérito ó flaqueza entre la Exposicion de 1866 y la presente entraña dificultades graves, medio hay de discernir las tendencias más marcadas en una y otra, para hallar luégo en la proporcion justa, la relativa decadencia ó mejoría en que se encuentren. De este modo conseguiremos tambien formarnos una idea apropiada de la situacion del arte patrio en el momento que vivimos.

Desde luego el presente concurso lucha con

una doble desventaja, la ausencia de pintores á quienes con fundamento se aplaude, ó que constituian una esperanza, y la circunstancia de haber expuesto algunos, que gozan de hermosas facultades, obras secundarias por el asunto y las dimensiones. Incluyo entre los primeros á los Sres. Casado, Hernandez (D. German), Cano, los Madrazos, Lozano, Suarez Llanos, Fierros, Haes, Rico, Jimenez, el inspirado pintor de animales, Maureta, Ferran, Agrasot, Martinez Espinosa, Valles, Marti y Alsina, Martinez Salvador, Balaca, Algarra, Ushel, Eder, Alvarez, Navarro Cañizares, Diaz Valera, Mensaque, Leon y Escosura, y algun otro que no recuerdo.

Prescindo de los infortunados Rui Perez, Zamacois y Becquer, muertos cuando les sonreia un hermoso porvenir; de Roldan, Director de la Escuela de Bellas Artes de Sevilla, que acaba de bajar al sepulcro; de Fortuny, que no apetece el aplauso de sus conciudadanos, y de Becquer (don Joaquin) que ha pintado un cuadro histórico para la Municipalidad sevillana y que, como Romero (don Francisco) si es que este vive, se mantiene encerrado en la inercia más funesta y en el más censurable retraimiento.

No necesito citar los segundos. Al detallar mi opinion sobre cada lienzo he dicho explícitamente cuando la obra no corresponde, en mi juicio, á la reputacion del autor.

Comprendo que tanto en uno como en otro

caso pueden existir razones que justifiquen la abstencion ó la insignificancia de la obra expuesta; no es mi intento formular una censura, para la que me faltan datos, limítome á apuntar un hecho de que el crítico debe hacerse cargo.

Debieron influir no poco sobre la produccion artística las circunstancias políticas de España de cinco años á esta fecha. Léjos nuestra sociedad de buscar su nivel, oscila entre las tendencias más contradictorias; trabájanla recios y encontrados sentimientos, vientos duros, ideales que miran á lo pasado y á lo porvenir, intereses mezquinos, nobles aunque desapoderadas aspiraciones, y la crísis iniciada con el régimen constitucional se extrema con nuevos y peligrosos conflictos. Refleja el arte la incoherencia, el desasosiego, la incredulidad, las dudas, el fiero escepticismo con que batallamos. Pagándose de lo exterior y formalista, sin fuerza para sustraerse al vértigo que nos arrastra, el artista no se cuida gran cosa de lo castizo, sólido y esencial atendiendo al efecto, á lo primoroso, al deseo de la caprichosa moda. Y es esta precisamente una de las causas que dan razon del fenómeno que se observa en la esfera del arte contemporáneo nacional.

Comparece un jóven desconocido en el artístico palenque, y anuncia grandes y hermosas aptitudes. Fija su cuadro la atencion pública, quémase el incienso ante el nuevo númen, entónanse himnos de alabanza en su obsequio, y se le señala

como un genio en su alborada. Y suele acontecer que la obra ulterior no justifica aquel entusiasmo, que las facultades se malogran, y que el que se anunció gigante, se confirma medianía. Esos precoces talentos carecen de sustancia. Avidos de renombre, atropellan las reglas y los consejos de la experiencia, se arrojan al combate ántes de tiempo, sin las fuerzas necesarias para la lucha, sin haber dado á sus armas el debido temple, y á las primeras dificultades flaquean, ríndense, y huyen de la liza ó quedan reducidos á un papel secundario y poco envidiable.

Ni es la educacion artística que en España reciben los jóvenes, la más apropiada para remediar el mal. Si hace algunos años la Escuela superior de Pintura constituia un palenque donde el alumno se adestraba en la parte técnica de su profesion; si allí se le reducia á tocar y vencer sus dificultades; si el dibujo y la composicion, esto es, lo que de más fundamental hay en el bello arte, formaban el punto objetivo de maestros y educandos, acontece ahora que esa Escuela tiene mucho de un establecimiento de lujo, donde los profesores asisten por fórmula, si es que tienen discípulos á quienes educar.

Estílase ya que los jóvenes comiencen á pintar, de propia inspiracion, ántes de tiempo. Todo el afan se dirige á producir cuadros y extender los colores sobre el lienzo: el dibujo se descuida, la correccion se menosprecia, quiérese hacer

mucho con poco trabajo, quiérese pintar á toda costa; y para ello se violentan las facultades, se exageran los recursos y se buscan los modos de causar sensacion, siguiendo la norma abierta por los artistas que privan á orillas del Sena, y hácia los cuales suele mostrarse excesiva simpatía.

Ha producido esa tendencia la irrupcion en el campo artístico de los cuadros llamados de *género*. Fijaos en la Exposicion de 1871. Los cuadros de *género*, crecen que es un gusto. Acercaos, estudiad, reparad su carácter, los asuntos que figuran, y advertireis cómo se ultraja al dibujo, cómo se antepone lo frívolo, lo fútil y lo impertinente, á lo noble, levantado y sustancioso.

Ese es el influjo traspirenáico. Pintáranse los acontecimientos de la vida, segun que cumple á la elevada mision del arte, y la crítica no tendria más que aplausos, pero sucede todo lo contrario: por un artista bien dirigido, hállanse diez que van por los atajos de la precipitacion, de la extravagancia y del mal gusto. Fáltanles reposo, estudios, seguridad, experiencia, un norte fijo; sóbranles facultades, incorreccion, osadía y aturdimiento. La influencia francesa como color, entonacion y hechura, ha sido y es funesta para la pintura española. Su menor inconveniente consistiria en quitar á esta todo carácter local, apartándola de las privativas tradiciones. Aquella casta de color jugoso, caliente y reposado de nuestros maestros, trocaránse en las tintas vívidas, brillantes aunque

falsas, desordenadas y chillonas de los modernos artistas ultramontanos, que no consiguieron detenerse en el rápido declive por que caminan. Ni es á orillas del Sena donde el pintor ha de buscar ejemplos de alta enseñanza; búsquelos en nuestros museos, en las colecciones que atesoran, y vigorizando sus facultades con este estudio, no imitando á nadie, verán crecer sus méritos y dilatarse su renombre.

Sumadas estas causas á otras que callo, y no se ocultan á la ilustracion del lector, dan la clave del espectáculo que ofrece el concurso: reina en la esfera artística una libertad, que á pesar de mi radicalismo político no apruebo; porque se me antoja licencia, y tengo aprendido que la licencia es ignorancia, y lleva irremisiblemente á la ruina. Abundan las facultades, los medios, el ingenio, el sentimiento: en este como en los anteriores certámenes, se presentan por vez primera jóvenes entusiastas: ¿llegarán á la cumbre de la gloria, subiendo paso á paso la fatigosa pendiente que la precede? ¿Esas flores olorosas producirán sazonados frutos, ó se verán agostadas ántes de tiempo? Ni el Estado con su enseñanza, que es nula, ni la Academia Nacional de Bellas Artes con su ingerencia en la esfera teórica y doctrinal, que no se conoce, ni la Administracion con el sistema que sigue en cuanto á concursos, premios y recompensas, conseguirán contener los progresos de una dolencia que se extiende con triste rapidez.

Despeñada camina la inspiracion artística: el concurso, en determinados conceptos, agrada y consuela, en otros contrista y trae al ánimo la duda.

Aún hay pintores que siguen la senda inaugurada, hace diez ó quince años, al iniciarse nuestro renacimiento artístico contemporáneo: aún existe quien se inspira en la vida moderna y cultiva la historia; mas si en lo tocante á la idea noto mejoras evidentes, en lo particular de la ejecucion descubro peligrosas novedades: entre lo sublime y lo ridículo media una línea; el afan de originalidad suele traer insoportable extravagancia. Cuando el genio se hace incomprensible para el sentido comun, suscita la mofa ó la indiferencia. No se labran las obras de arte para las notabilidades, se hacen para todos los hombres que tienen sensibilidad, gusto y entendimiento. El verdadero genio aborrece lo sistemático. Libre es dentro de la sublimidad, que es la suma armonía. Pinta como pinta, sin curarse de seguir esta moda ó de imitar aquel ejemplo. El genio ni imita, ni es imitable. Estúdiese lo que se llama escuela de Murillo, y no se hallarán más que medianías. ¿Quién osó proclamarse discípulo de Velazquez? No se conoce semejante escuela.

Y sentado esto, pienso que ha llegado el momento de preguntar, si existe alguna en la Península. Entiendo que nó. Envia Portugal una docena de cuadros, y aunque los pintaron lusitanos, no hay

razon para decir que acusan la realidad de una escuela pictórica.

Pinta Anunciacion los animales, siguiendo, al parecer, á franceses y belgas; Andrade vive en Italia, y sus paisajes están muy distantes de revelarnos ningun carácter indígena. Ama Bordallo las variedades, y usa un colorido exótico. Newton se inspira en buenas tradiciones, sin constituir escuela. Si hay cuadros en la Exposicion, que deban atribuirse al arte privativo portugués de nuestros dias, son seguramente los de Fonseca, que corresponden á un estilo de pura convencion, que tiene en el respetable anciano uno de sus últimos representantes.

En órden á nosotros, ¿dónde hallarémos una manera tan propia, armónica, característica, constante y peculiar que nos faculte para afirmar la existencia de una escuela española, andaluza, valenciana, catalana ó madrileña?

La que organizó Murillo, acaba de extinguirse, despues de pasar por los trances más dolorosos. Si algo faltaba para arruinarla, hubieron de facilitarlo las medidas tomadas en nombre de la Revolucion con aquel establecimiento, y la inercia de los sevillanos. Brotan en aquella tierra clásica de lo bello, del arte y de la poesía los artistas; mas faltos de guia y de estímulo, léjos de levantar el arruinado edificio, aumentan sus destrozos. Hasta los mismos que debieron y pudieron contribuir á la regeneracion del arte andaluz, que ha existido,

y muy glorioso, presencian su muerte con la mayor indiferencia. Tres ó cuatro pensionados de música sostiene la Diputacion de Sevilla en el extranjero; alguno estudia el arte de Mozart por cuenta del Municipio hispalense; ¿creerá el lector que ninguno de esos cuerpos se cura de pensionar pintores, cuando la pintura es uno de los mejores timbres de aquella metrópoli? ¿Creeráse que cuando con tanto empeño se facilita la adquisicion de un título de abogado, cuando los doctores en jurisprudencia y en filosofía y letras cunden como en almáciga, la enseñanza artística se pierde, amenazando concluirse? No se extrañará el errado proceder de las provincias andaluzas, ó de los que las gobiernan, cuando se sepa que Andalucía, agrícola por necesidad y conveniencia, no ha hallado medio de crear una sola escuela de agricultura? ¿Cómo me ha de sorprender que ni á Sevilla, ni á Cádiz, ni á Málaga, ni á Granada, ni á Córdoba se les haya ocurrido concertarse con sus hermanas, para fundar un gran establecimiento donde las tres bellas artes se estudien con provecho, cuando no se ha fundado ni una sola cátedra de ciencias físico-naturales? Lo que priva es la carrera del derecho. Se comprende. Cada aluvion de abogados produce un aluvion de eminencias futuras en la política y en la empleomanía.

Lo que digo de Andalucía aplícolo á las demás provincias en la proporcion debida, pues hay localidades donde se mira el arte con singular in-

terés. Tiene Andalucía en el certámen tres ó cuatro representantes apreciables: Ocon, Jimenez Aranda, Lengo, Rodriguez, Cabral y Aguado, individualidades aisladas que no forman iglesia. Acontece lo propio con Cataluña: catalanes son desde Mercadé hasta Nin y Tudó; desde Tusquets y Pellicer hasta Torrás y Sanz. Cada uno sigue distinto camino, no hay entre ellos la menor semejanza ni unidad de propósitos y de estilo. Mas justo es decir que en Barcelona se nota un decidido empeño en favor del arte, y que en Málaga en torno del Sr. Ferrandiz crece una pléyada de aficionados de donde brotará más de un artista.

Zaragoza está retraida: Gonzalvo no pertenece á nadie, miéntras Valladolid vive refugiada en sus recuerdos. De las provincias, solo en Valencia se descubren conatos á organizar un movimiento propio, con propios caractéres. Estilo abocetado y brioso, franqueza en la manera, vigor en el colorido, abundancia de tonos grises y un tanto frios, incorreccion en el dibujo, hé aquí los rasgos que caracterizan esa tendencia que se anunció con Muñoz Degrain, Martinez Cubells y algun otro, para tomar despues cuerpo y sistematizárse hasta formar la base de una escuela donde Domingo figura en primera línea. Pertenecen á este grupo jóvenes tan aprovechados como Borrás, Benso, Peiró, Pinazo, Salvá, Navarro, algun otro que se anuncia como dotado de excelentes disposiciones, y hasta el mismo Salas, á pesar de su

Príncipe de Viana, pintado bajo el influjo de otro maestro.

Tambien se aproxima á la naciente escuela, por el color, Montesinos Ansina; y no se puede negar que á ella corresponden Gomar, Galmis y Gastaldi, siquiera sigan por atajos peligrosos.

Agrasot, Ferrandiz y Franco, aunque valencianos, no contribuyen á ese novísimo florecimiento. Su respectiva tendencia es exótica, y lo mismo acontece con Gisbert, Navarrete y Jover, que han estado pensionados en Roma durante algunos años. Monleon, hijo asímismo del reino de Valencia, fué discípulo de Haes y despues estudió en Bélgica y Holanda.

Puede la escuela valenciana que apunta, adquirir nombre é importancia, pues no le faltan medios, aunque carece de experiencia, elevacion y disciplina. Domingo, que parece ser el adalid, no ha pintado hasta ahora más que telas secundarias. ¿Para cuándo aguarda? Su *Sta. Clara* es una monja; su busto á lo Rembrandt un estudio del natural; su *Ultimo dia de Sagunto*, un boceto. Martinez Degrain malogra ricas facultades, y pinta de memoria el paisaje; los demás trabajan el género á la francesa, esto es, la futilidad y el despropósito, ó producen obras insignificantes, faltas de inspiracion y trascendencia. Y sin embargo, hay barajadas con esas flaquezas, vida, imaginacion, frescura, originalidad, sentimiento del color y ambiciones generosas.

¡Dichoso yo si con mi crítica contribuyo á que la escuela valenciana se presente en el próximo certámen, no como simple tentativa, sino como una hermosa realidad, que saluden con júbilo los amantes de las glorias nacionales!

Tampoco se habrá de decir que Madrid goza de una escuela en el sentido histórico y técnico que se dá á esta palabra. Verdad es que entre los pintores que estudiaron en sus aulas, y que despues residieron en el extranjero, durante algunos años, enuméranse unos cuantos que parecen más ó menos apartados del estilo puramente francés. Estúdiadas sus obras, no es difícil señalar en ellas ciertos indicios que podrian con el tiempo extremarse, crecer y constituir caractéres privativos de una manera determinada. No traigo á la memoria, al hacer este raciocinio, los cuadros de Gisbert, ni los de Rivera ó Hernandez, por ejemplo, sino los de Casado, Puebla, Palmaroli, Valdivieso y algun otro. Quiérese distinguir esta tendencia por un colorido caliente, más italiano que francés, una entonacion vigorosa y un mayor esmero en el dibujo y en el acabado. Sin poderse afirmar que exista esa escuela, un ojo experto hallará en los lienzos de los pintores nombrados, algo comun que los relaciona, algo que podria creerse hijo de un idéntico modo de sentir el arte y sus actuales conveniencias. Entiendo que á pesar de estos conatos más espontáneos que calculados y armónicos, no se llegará, dentro del círculo que podemos abarcar con

nuestro raciocinio, á obtener un estilo propio é indígena. Estórbanlo las circunstancias que presiden al desarrollo de nuestra cultura, el sistema total del arte contemporáneo, y las prácticas mismas á que está sujeta la enseñanza pictórica en lo que más de cerca nos afecta.

Sobre que España sigue paso á paso el desenvolvimiento social traspirenáico, ligándole á aquella civilizacion estrechos lazos, es constante que como latinos, todo lo que ganamos en facilidad de asimilacion, lo perdemos en cuanto á originalidad. Hace tres siglos y medio que trabajamos en destruir lo más privativo de nuestra raza, lo más castizo, para vestirnos los trajes que poderes absolutos importaron del extranjero. Hasta Fernando é Isabel, vivímos empeñados en adquirir propio carácter, desde Villalar hasta nuestros dias, hemos trabajado en arruinarlo.

Extremada esta tendencia, el arte español en absoluto es una utopia que no habrá de realizarse.

Aumentaránse sus triunfos, mejorára la composicion y el dibujo, si es que los artistas escuchan los sanos consejos de la crítica bien encaminada, prócurarán que los asuntos respondan, en los casos adecuados, á las necesidades presentes, á las esperanzas de las muchedumbres; empero, no me hago la ilusion de creer que la Península consiga forjar en el exclusivo molde de su carácter, porque lo vedan fuertes obstáculos, un arte nacional.

Creo que en el certámen de 1871 pueden des-

cubrirse grandes mejoras al lado de sensibles y deplorables tendencias. Mejoras en cuanto á la eleccion de asuntos, en lo tocante al color y hasta á la expresion y al sentimiento; flaqueza en lo que mira á la línea bella, á la ejecucion acabada, á la armónica coincidencia de los efectos. Adviértese en este concurso que la incoherencia señalada en los anteriores se extrema; nótase la falta de unidad en la educacion artística, y se diria que esta se halla muy por debajo de lo que reclaman los generosos conatos, las felices disposiciones y el interés de los artistas, y los fueros y el porvenir del arte.

Registra á la vez el catálogo el nombre de artistas afamados, que si no se detienen, irán á dar muy luego en el abismo de la decadencia, léense otros que se anuncian con títulos á nuestras simpatías. Nó, no es, despues de todo, desagradable la impresion que el certámen produce: los pintores aumentan en número, crecen en facultades, progresan en conocimientos y suben en idealidad; fáltales disciplina, no libertad; sóbrales licencia, no genio ni hermosas facultades.

EL JURADO, SU CRITERIO Y SUS FALLOS.

XIII.

Llego á esta parte de mi libro cuando es conocida la propuesta de premios formulada por el Jurado, en sus tres secciones de pintura, escultura y arquitectura. Grandes debates hanse suscitado con tal motivo, y el Sr. Bañares, miembro del docto Tribunal, figura apartado del comun sentir, y protestando contra el fallo de sus compañeros. Como siempre los descontentos están en mayoría, y ya se anuncia que resentido algun maestro de lo que con él se ha hecho, huirá de las futuras Exposiciones. No sé si cuando pase este ensayo al dominio público estará resuelto el conflicto; mas aunque presumo que así acontezca, cúmpleme terciar en esta discusion, aunque fuera más cómodo esquivar un altercado que nada tiene de agradable. Entiendo que los actos del Jurado pueden y deben de afectar en mucho al porvenir del

arte, y mi deber y mis aficiones llévanme á declarar el juicio que acerca de ellos haya formado, con entera imparcialidad y franqueza.

Ni sería bien visto que cuando algunos de esos fallos contradicen mis doctrinas, guardára yo un habilidoso silencio, dejando de marcar la distancia que media entre los unos y las otras.

Reconociendo la competencia de los jueces, y sin hacerme ilusiones acerca de mis fuerzas, siéntome, no obstante, alentado en este difícil camino por la buena fe con que procedo, y el voto imparcial del mayor número. Conozco que me falta aquella profundidad científica que descubro en el Jurado, ni es dudoso que los profanos al arte, los que no manejamos el pincel ni el mazo, adolecemos de positivas desventajas en comparacion con los maestros; mas si se tiene en cuenta que la índole particular de mi crítica hace que esta, ántes que exclusivo tecnicismo, sea buen sentido, conveniencia moral, pensamiento humano y fines sociales, habrá de excusarse lo severo ó lo defectuoso de mi criterio, haciéndose justicia á lo honrado de mis propósitos.

Oscila el arte entre dos tendencias, la idea y la forma; dentro de la forma adviértense dos direcciones, la línea, y el color: ahora bien, áun teniendo muy presentes estas circunstancias, áun colocándome en el punto equidistante de ambos extremos, imagino que el Jurado es recusable, no por las personas que lo constituyan, para mi muy idóneas, sino

por el procedimiento que ha usado al desempeñar el cometido con que se le distinguió.

Dirígense los certámenes bienales á conocer el grado de desarrollo que alcanza el arte patrio, á fomentar y difundir las aficiones que tienen por blanco el culto de la belleza plástica ó pintoresca, á proteger y auxiliar las aspiraciones honrosas, estimular el mérito y recompensar al profesor reputado, que con sus obras concurre al mayor lustre de las exposiciones. No es el Estado un especulador que convoca á los artistas en un local para comprarles sus mejores lienzos: lo que hace la administracion es declarar, valiéndose de peritos, el mérito relativo de cada uno; pero no prejuzga su valor en el mercado, si bien, como los artistas necesitan algo más que plácemes y medallas, suele adquirir las obras que se clasifican como buenas, auxiliando al que resuelve cederle sus creaciones con cantidades que respondan más ó menos á los esfuerzos y á los gastos que aquellas reclamaron. Si este no es el criterio general á que debe atenerse todo jurado, confieso francamente que no hallo otro. El perito elegido por los mismos artistas, el académico, el funcionario que nombra el gobierno no juzgan al hombre, mas la obra; premian á aquél con ocasion de esta, y para nada deben recordar los antecedentes honrosos ó desfavorables del autor. Si así no fuera, resultaria la más monstruosa desigualdad en las condiciones del concurso. Presentaríase por ventura un profesor consu-

mado, un artista que obtuvo premios de primera clase en anteriores exposiciones á luchar con un jóven desprovisto de todo renombre y de toda clase de títulos encomiásticos. No siendo las armas iguales, el veredicto no podria nunca ser justo ni áun equitativo.

Enseña el buen sentido, que en estos certámenes puede la crítica libre decir si el expositor adelanta ó retrocede; el jurado está circunscrito á quilatar el mérito relativo de la pintura ó de la estatua expuesta, con absoluta abstraccion de las personas. Ni pregunta, cuando examina, por el nombre del artista, ni inquiere su historia, ni avalora sus méritos, ni le importa un ardite que esté condecorado ó que carezca de toda distincion aristocrática. Su obra, sus facultades y sus talentos exteriorizados en el lienzo, hé aquí lo que le preocupa. Debe el Jurado conocer el nombre del expositor *à posteriori*. ¿Qué le dice que éste sea ó nó académico ó profesor? ¿Qué significa ante su norma inflexible la reputacion legítima ó usurpada del artista? El mérito no tiene patria, nombre ni abolengos. Consigo lleva su mejor ejecutoria.

Para desgracia de todos, el Jurado ha desconocido, en parte, estos principios. Entiendo que al hacer las propuestas, no se fijó única y exclusivamente en las obras, sino en la personalidad de los interesados. He dicho el Jurado, y aunque este sea solidario de lo que hacen las secciones, conviene á mi plan afirmar, que la primera responsable de

este modo de proceder, en mi concepto poco justificado, es la seccion respectiva: fué esta la que, redactando el informe que se le pidiera, no ha cuidado de concretar en todos los casos la obra que debia, en su concepto, ser premiada; esta es la que se ha presentado en ocasiones sin un criterio fijo, pues citando los cuadros de un artista en conjunto, como alguno de los votantes hallára entre ellos notables diferencias, ha tenido la seccion, al cabo, que decidirse por aquel que parecia reunir mayor número de sufragios. Y que esto es exacto, puede comprobarse. Segun he llegado á entender, por conducto para mí autorizado, la enérgica y oportuna protesta del Sr. Bañares se apoya en este procedimiento, que con razon califica de impropio y abusivo.

Ni ha visto la seccion de pintura los cuadros, ha visto á los artistas y procurado premiarles con ocasion de sus lienzos pasados y presentes, introduciendo, por de contado, en su informe un positivo vicio de nulidad. Publicaron los periódicos la lista de los premios propuestos, asignando á cada autor una obra. Esa lista no está en un todo conforme con el documento que ha firmado la seccion de pintura; y si este se publica, como es de esperar, si sale á luz cual pasó á las oficinas de Fomento, sin las adiciones y enmiendas que posteriormente pudieron hacerse, habrá de aparecer justificada mi extrañeza.

Calcúlese despues de esto, si desconociendo la

integridad, la competencia y los conatos honrosos del Jurado, no habria motivos más que suficientes para dudar de su imparcialidad. Pero no estamos en este caso. Nadie pudo permitirse atribuir al Jurado miras menguadas ni propósitos interesados; su error procede de que ha aceptado un criterio, que calificaria duramente, á no detenerme el respeto que debo á sus mantenedores. ¿Ha comprendido el Jurado toda la gravedad de su conducta? ¿Midió todos los inconvenientes que entrañaba? Acuden al certámen, en virtud de la convocatoria que publica el Gobierno, jóvenes modestos, artistas inspirados, que libran todo su porvenir en la honrosa lucha á que se les invita; y desde el instante en que uno de esos profesores se decide á pintar y exponer el producto de su talento y de su laboriosidad, establécese un contrato tácito entre él y la administracion. Esta le premiará, si aquel reune las condiciones exigidas por las conveniencias artísticas y los principios racionales de la crítica. Si se supiera de antemano que el Tribunal habia de atender á otras consideraciones que no fueran las que se desprenden del análisis ocular del lienzo ó de la estatua; si se calculase que ante su criterio no eran iguales el maestro acreditado y el novel campeon, muchos dejarian de personarse en un palenque donde entraban con efectivas desventajas.

Podria alguien suponer que violentando los hechos, atribuia yo al Jurado un procedimiento

que no ha sido el suyo. Espero que semejante duda desaparezca, cuando se sepa que en su informe se comprende la más peregrina de las ocurrencias. Hallóse el Jurado con algun lienzo, las *Hijas del Cid*, por ejemplo, que en su juicio no merecia un primer premio. No desconocia el mérito del cuadro, ni dijo que fuera impropio del certámen, ó despreciable, nada de eso; en la pesquisa de belleza relativa que hiciera, halló que las *Hijas del Cid* valia menos como pensamiento, composicion y desempeño, que la *Muerte de Lucrecia*, la *Santa Clara* ó el *Tocador pompeyano*: procedia, pues, asignarle una segunda, una tercera medalla, lo que fuera justo; el Jurado estaba en su derecho, colocando la obra en la línea inferior; mas léjos de eso, inventa la más extraña de las teorías, para excluir de la propuesta á ese lienzo y á otros varios.

Dijo la Seccion de pintura, y el Jurado aprobó, que los tales cuadros, siendo buenos, no merecian primeras ó segundas medallas, segun los casos; y como sus autores habian conquistado en anteriores exposiciones recompensas superiores á las que ahora debian asignárseles, no era posible discernirles la más legítima, sin menoscabo de la reputacion que se hubiesen conquistado. Confírmame esto en cuanto digo en los párrafos precedentes: los jueces no se contentaron con ver las obras; equivocando el camino, empeñáronse en llamar á la barra á las personas, colocándose voluntariamente en la más falsa de las posiciones. Sobre que

carecian de facultades para alterar lo que lógicamente se deduce del Reglamento, sobre que contradicen la tradicion más seguida, pues en otros certámenes se han otorgado premios inferiores á artistas que los gozaban más elevados, el Jurado, con ese proceder, perjudica á los que han tenido la doble desgracia de recabar una primera medalla en una exposicion pasada, y de no merecer en esta más que una segunda.

Devánome el sentido buscando la filosofía que encierre el acuerdo de los competentes, y no acierto á encontrarla. Figúrome en un momento que las *Hijas del Cid* fueron pintadas por fulano ó mengano, por un artista cuyo nombre no conozco, y que sin hacer favor alguno, sino justicia seca, debo concederle un segundo premio: más todavía, ese cuadro se me ofrece de improviso sin que nadie me revele el nombre del autor, ¿qué haré? discernirle el galardon que reclame. Así parece que deberia hacerse, mas, ocurre que el autor es Dióscoro Puebla, que en 1862 y 1866 obtuvo primeras medallas, y ¡oh fatalidad! el Jurado decide que Puebla no puede descender del primer grado al segundo, aunque segun su fallo ha descendido de hecho; si bien como sabe guardar las formas, pasa adelante, no le otorga el premio que pedia su relativa flaqueza, y se contenta con darle una dedada de miel, que no llega á los labios del profesor, puesto que permanece oculta entre las hojas del informe!

Quisiera yo, á ser posible, que alguno contestára á esta observacion. Afirma el Jurado que Puebla ha decaido, y así lo demuestra no colocándole en el primer sitio; luego si hay menoscabo de la reputacion del artista, es positivo y lo declara el veredicto del tribunal, ¿qué inconveniente habia, dado este hecho, en concederle la segunda ó la tercera medalla, puesto que se asegura que su lienzo merece recompensa? Y lo que escribo de Puebla lo amplío á Gonzalvo y á los demás que están en idéntico caso: nada justifica el procedimiento empleado, orígen de sérios disgustos y funesto gérmen de querellas y desabrimientos.

Hasta ha faltado palmariamente el Jurado al texto explícito del art. 28 del Reglamento, que prohibe en absoluto toda recomendacion de cualquier género que sea, fuera de los premios que el mismo establece. El Jurado ha recomendado tanto la obra de Puebla como las de otros infortunados pintores, á quienes un mérito retrospectivo perjudica, á fin de que el Gobierno las adquiera si tuviese dinero sobrante..... ¡Donosa recomendacion! Tambien se dice que ha recomendado á otro artista, digno por sus servicios y antecedentes de recompensa, á fin de que el Gobierno le otorgue la que crea más prudente. España y siempre España. Muchas leyes, muchos reglamentos, mucho declamar en pró de la autoridad, y despues los que debian dar ejemplo son los primeros que se olvidan de las reglas y saltan por encima de los preceptos.

Y si fuera esto solo. ¿Creerá el lector imparcial que ese jurado, formado de eminencias, fija distintos precios á los cuadros que califica como de primera clase? Y no así como quiera: en doce mil pesetas tasa la *Lucrecia;* en nueve mil la *Escena del 3 de Mayo* y el *Séneca*; en cuatro mil la *Santa Clara* y el *Tocador pompeyano*. El Jurado tiene razon; aunque el mérito no se mide por varas, un cuadrito de caballete no vale ó no debe valer, en igualdad de circunstancias, tanto como un gran lienzo de historia. Su fallo puede ser justo, lo absurdo es él sistema. No concibo cómo se iguala la tela de Palmaroli al cuadrito de Alejo Vera, cómo se asocian hasta colocarlos al mismo nivel la monja de Dominguez y la atrevida tentativa de Rosales.

Razone el Jurado sus juicios detalladamente; diga en qué se funda para asimilar estas obras, y mucho me engaño, ó sus razones han de ser más especiosas que convincentes.

Ajeno al apasionamiento, no hago responsable por completo á ese Tribunal de tales resultados. Aceptó el Jurado las cosas como las encontraba; es el mal antiguo, radica en la organizacion de estos concursos, está en que se ordenan y realizan sobre bases falsas y arbitrarias. Comparar cosas divergentes, buscando entre ellas una semejanza absoluta, es condenarse por previa decision al error.

Ni han terminado aún las equivocaciones involuntarias de que adolece, en mi entender, la pro-

puesta, en lo que á la pintura atañe. Dice el Reglamento, que no habrá más que cuatro medallas de primera, y que si se da el caso que alguno de los artistas á quien se considere con derecho á obtenerla, hubiera merecido dos de igual clase en anteriores concursos, léjos de otorgársele ahora una tercera medalla de primera clase, se le propondrá, segun los casos, para una Cruz de Cárlos III ó para una Encomienda ordinaria ó de número, si ya ostenta en su pecho la insignia del Caballero. Nada tan distante del pensamiento del Ministro, á lo que se me alcanza, como abrir la puerta para que, en vez de un premio de primera, se otorgára un número más considerable; porque en realidad, la Cruz y la Encomienda son el equivalente preciso de la medalla de primera clase. ¿Hay quién lo dude? Pues fíjese en Palmaroli. Carece este maestro de toda distincion; no tiene Cruz, Encomienda ni placa, ¿qué habria hecho el Jurado? Proponerle para un primer premio; luego reclamándose tres medallas y dos condecoraciones, se ha cometido una doble falta; se ha suprimido una medalla, como si no hubiese en la Exposicion cuadro que la mereciese, y se han aumentado con dos los premios de primera clase.

Dése tortura al artículo 33 del Reglamento; siempre aparecerá que el Gobierno no acordó más que cuatro premios de primera clase, y el Jurado los elevó hasta seis: tres medallas concedidas, una que guarda en cartera y dos condecoracio-

nes equivalentes á dos medallas de primera, pues traen consigo como estas, la adquisicion forzosa por el Estado, que es lo más positivo de los premios. Debió decir el Jurado: ¿Cuántos cuadros de primera hay en la Exposicion? Cuatro: A, B, C y D: de estos, C y D pertenecen á los Sres. Palmaroli y Vega, que están comprendidos en el caso previsto por el artículo reglamentario; luego procede que lo digamos así al Gobierno en cumplimiento de nuestro cometido.

Hecha la crítica general del sistema seguido por la Seccion de pintura, cúmpleme el análisis de sus fallos particulares. Como preliminar á este estudio, reproduzco la propuesta, copiándola no del expediente, sino de los periódicos.

PINTURA Y GRABADO.

Primeras medallas.

ROSALES.—*Muerte de Lucrecia.*—18 votos.
DOMINGUEZ.—*Muerte de Séneca.*—16 id.
DOMINGO.—*Santa Clara.*—18 id.
PALMAROLI.—*Víctimas del Dos de Mayo.*—Encomienda de número de Cárlos III, 18 id.
VERA (ALEJO).—*Tocador pompeyano.*—Cruz, 14 id.

Segundas medallas.

RODRIGUEZ. — *Otelo y Desdémona.* — 14 votos.
TUSQUETS. — *Labradores romanos.* — 20 id.
NAVARRETE. — *Marqués de Bedmar ante el Consejo veneciano.* — 20 id.
CASTELLANOS. — *Muerte del Marqués de Villamediana.* — 11 id.
SALA. — *Prision del príncipe de Viana.* — 11 id.
JOVER. — *Cardenal Cisneros en Africa.* — 11 id.
LUPPI (portugués). — *La familia.* — 11 id.
ANDRADE (portugués). — *País de Castel-Fusano.* — 11 id.
MUÑOZ. — *Monjas en el coro.* — 10 id.
ANUNCIAZAO (portugués). — *Animales.* — 12 id.

Terceras medallas.

PELLICER. — *La Ronda.* — 20 votos.
MONLEON. — *Marinas.* — 20 id.
MARTINEZ CUBELLS. — *Retrato.* — 20 id.
OCON. — *Marina.* — 20 id.
FRANCÉS. — *Los pobres.* — 20 id.
VERA Y CALVO. — *El tiempo descubre la verdad.* — 20 id.
JIMENEZ ARANDA. — *Cuadros de costumbres.* — 20 idem.
TOMARICH. — *Miniaturas.* — 20 id.
JADRAQUE. — *Cisneros é Isabel la Católica.* — 20 id.

Peyró.—*La leccion de música.*—20 id.
Gesa.—*Bodegones.*—20 id.
Franco.—*El correo clandestino.*—20 id.
Jimenez Fernandez.—*País.*
Nin y Tudó.—*Goya despues del Dos de Mayo.*
M. de la Vega.—*Frailes en el coro.*

GRABADO.

Primera medalla.

Roselló.—*Cristo de Rivera.*

Segundas medallas.

Franch.—*Varios grabados.*
Souza (portugués).—*Idem.*

Tercera medalla.

Lemus.—*Varios grabados.*

ESCULTURA Y GRABADO EN HUECO.

Primera medalla.

Aleu.—*Grupo de San Jorge.*—12 votos.

Segundas medallas.

Codina.—*Agar é Ismael.*—19 votos.

Novás.—*Muerte del torero.*—17 id.
Martin.—*Narciso.*—11 id.

Terceras medallas.

Almeida (portugués).—*Jóven griego.*—21 votos.
Moltó.—*El pueblo libre.*—Id.
Nunes (portugués).—*Cornelia.*—Id.
Barzaghi (italiano).—*Friné y busto en mármol, y busto árabe.*—Id.

GRABADO EN HUECO.

Primera medalla.

Pescador.—13 votos.

Segunda medalla.

Molarinho (portugués).—15 id.

ARQUITECTURA.

Primeras medallas.

(Sin adjudicar.)

Segundas medallas.

Escalera.—*Iglesia capitular.*
Fuente.—*Museo de provincia.*
Fernandez Casanova.—*Museo conmemorativo.*

Terceras medallas.

RIOS (D. RAMIRO AMADOR DE LOS).—*Teatro.*

DOMINGUEZ.—*Monumento de la Batalla de Albuera.*

GASPAR (portugués).—*Teatro de una ciudad de segundo órden.*

Excuso decir nada de cuanto se me ocurre acerca de las obras no comprendidas en la lista que precede. Podria pedir al Jurado con todo comedimiento, que manifestase en qué se habia fundado para anteponer el *Tocador pompeyano* á la *Alhambra*, y sobre todo á las *Hijas del Cid*. Tendria curiosidad en saber cómo defenderia su clasificacion; pero conocedor de mi posicion, y sabiendo que no me asiste derecho para reclamar una respuesta, conténtome con exponer mi extrañeza deseando que halle defensores el Tribunal en la esfera de la crítica, para acudir á mantener, sin arrogancia pero con fe, mis reparos y convicciones.

Acepto el criterio del Jurado y con él examino sus fallos. En primera línea figuran la *Muerte de Lucrecia*, la *Presentacion de D. Juan de Austria á Cárlos V*, y la *Entrega de doña Blanca*. Incluye en la misma clase la *Santa Clara* y el *Tocador pompeyano*. ¿En qué se fijó el Jurado al hacer esta clasificacion; en la idea ó en la hechura, en una y en otra cosa al propio tiempo? Difícil es la respues-

ta. Y se aumenta la perplegidad del que estudia reflexivamente esa lista, cuando advierte que el *Trabajo en la Campiña romana*, lienzo peregrino que como asunto y ejecucion se recomienda á todos los gustos y encadena á sus plantas la censura, ocupa un segundo puesto.

Concediendo al *Tocador pompeyano* cuantos méritos se deseen, ¿quién lo colocará, en justicia, por encima del *Trabajo*, bajo la doble relacion del pensamiento y de la hechura? Es el primero un bellísimo cuadro, donde el maestro alardea de erudicion y gusto, mas no se le compare, que fuera descamino, con la tela de Tusquets. Aquel lienzo recrea, mueve esta el sentimiento y el alma; porque entraña una grandiosa y elocuente enseñanza. Si valorára las obras de Vera en esta y en anteriores exposiciones, cambiaria de criterio y de doctrina, mas no se trata de esto, lo que estudio es única y simplemente un cuadro frente á frente de otro cuadro.

Y si me parece insostenible la calificacion del Jurado respecto del *Tocador pompeyano* cuando noto cómo clasifica al *Trabajo*; acontéceme lo propio, si recuerdo las bellezas que avaloran la tela del Sr. Navarrete *Bedmar ante el Consejo veneciano*, rebajada tambien á la segunda línea. ¿Vale menos como composicion esta que aquella? ¿Vale menos como color, exactitud en la perspectiva y entonacion? ¿Cuál está mejor dibujada? ¿Dónde se halla la luz difundida con más ingenio? ¿Dónde

el claro oscuro es más perfecto? Perdonen los interesados si desciendo á estas comparaciones; ya me precedió en ellas el Jurado, pues solo así ha podido anteponer unas obras á otras. Despues de todo, yo no discuto las personas sino las cosas.

Repito que me es imposible enterarme del criterio á que se ha atenido el Jurado. ¿Y cómo no habria de suceder así cuando el *Trabajo*, el *Marqués de Bedmar*, el *Príncipe de Viana*, el *Cardenal Cisneros*, reunen segun ese doctísimo senado, iguales merecimientos á los que encierra la *Oracion* del Sr. Muñoz Degrain?

Pinta este profesor paisajes, que es su especialidad, y los jueces ni le nombran. Ocúrresele ensayarse en la anécdota monástica, hace el interior de un coro de monjas, traza la escena con gran desenfado, abocetando la pintura, extendiendo sobre ella una tinta gris que amengua su mérito, y despues de todo es un lienzo sin pretensiones. El Jurado, no obstante, colócalo á la altura de las obras que he citado ántes, algunas de las cuales reclaman un primer premio sin más que recta é imparcial justicia.

No me sorprende nada de cuanto advierto en la clasificacion propuesta. Despues que he visto posponer las *Marinas*, de Monleon, al susodicho *Coro de monjas*, y al *País de Castel Fusano*, y premiar con igual galardon los *Bodegones*, de Gessa, y la *Ronda*, de Pellicer, nada tengo que decir. Confieso mi ignorancia, mejor dicho, de

claro mi ceguera, porque solo estando ciego me habria de equivocar como me equivoco en la apreciacion de las bellezas relativas que ofrecen las obras ántes mencionadas.

Comprendo que Monleon y Ocon figuraran en la misma línea, hasta me explicaria que Andrade ocupase un puesto al lado de ellos; mas elevar el paisaje de *Castel Fusano* hasta la segunda categoría y hacer descender la *Borrasca*, y el *Canal de la Mancha*, y las *Vistas del puerto de Málaga* á tercera, es tan violento que no consigo explicármelo á pesar de todo mi buen deseo. Si fuera caso de cortesía, nuestros hermanos del Tajo deberian ocupar los primeros puestos; pero se trata de la justicia, y es forzoso dar á cada uno su merecido.

Conocidos estos pormenores, no sorprenderán ni las reclamaciones suscitadas por la propuesta, ni la oposicion enérgica del Sr. Bañares. Toca ahora á la administracion resolver el conflicto. Ante sí tiene dos votos contradictorios: el de la seccion de pintura, acogido por el Jurado, y el de Bañares. Apártase el primero visiblemente del reglamento y de las tradiciones más seguidas, el segundo se atiene al uno y á las otras con todo rigor. No me atrevo á pronosticar la resolucion que se dé al problema; sí diré, que contradiciendo todos los fallos y recompensas, cuadros hay en la lista oficial que no merecen la que se les asigna, al lado de otros que están fuera del lugar que de ra-

zon les correspende. Ya lo tocarán los artistas: con semejante conducta se vá de seguro al retraimiento, al indiferentismo y á la decadencia. No hubo de inspirarse el Jurado en un alto sentido crítico, sino en considerandos que debian de estar muy distantes de su inteligencia; y me ha de permitir que se lo diga, su veredicto no corresponde á lo que habia derecho á esperar de las personas que lo han pronunciado.

Si yo hubiera apetecido una palmaria comprobacion de mi doctrina crítica, ninguna tan concluyente como la que me suministra, sin yo pedirla, el Jurado. De cierto tocó por sí mismo la dificultad de clasificar lienzos divergentes, luchando con los sentimientos más encontrados al discernir los premios.

Motivo existe para pedirle cuenta, ante el tribunal de la opinion, de sus juicios, áun conviniendo en que este Jurado ha hecho poco más ó menos lo que los anteriores; y confesando que el mal está en el sistema. Las exposiciones cual se suceden unas á otras, entrañan graves inconvenientes; crece el arte á pesar de ellas, y si se organizasen como recomienda la crítica, otro sería tambien el espectáculo que la pintura ibérica presentára.

Cada certámen es un campo de Agramante, donde el arte pierde alguno de sus más briosos adalides. Tráiganse nombres á la memoria, recuérdese lo ocurrido en anteriores concursos, y se hallará la clave de ciertos retraimientos. El artista

de mérito, que se ve herido en su reputacion y en sus esperanzas, huye de un palenque donde el triunfo es problemático y la derrota segura. Comparecen ante los jueces de la liza trescientos ó cuatrocientos competidores, sin que nadie cuide de clasificarlos ántes de comenzar la pelea, con arreglo á sus fuerzas y pretensiones; muy al contrario, barajados y revueltos luchan solicitando el galardon; la historia afronta á la anécdota del claustro; la alegoría, puro idealismo, al paisaje más realista; pugna el bodegon contra la obra de costumbres! ¿Cómo se puede, dado semejante galimatías, discernir el grado de belleza relativa que enriquece á cada obra? No lo comprendo. Algo y áun algos se aparta lo bello de un paisaje de lo bello de una tela de historia sagrada; son lienzos que responden, dentro de la série respectiva, á exigencias, condiciones y fines muy divergentes, y el crítico no osará medirlos con el mismo compás si quiere proceder en justicia, con acierto y con mesura.

Cuidó en 1866 el Jurado de introducir algun órden en sus propuestas. Dividió toda la produccion pictórica en cinco grupos, á saber:

1.º De Historia y género histórico.
2.º Retratos.
3.º Género.
4.º País, perspectivas, animales, flores, etc.
5.º Dibujos, acuarelas, miniaturas y pasteles.

Despues, dentro de cada grupo estableció tres ca-

tegorías, colocando á cada artista en aquella que estimó más justa. Ahora no se ha seguido este método saludable: entónces se premiaron las obras, y aquel sistema debió parecer muy conveniente; ahora se premia á los indivíduos, y por eso el documento original cita sus nombres, agrupando á continuacion de cada uno los cuadros que se han creido mejores, sin tener en cuenta si pertenecian ó no á distintas clases y gerarquías.

La seccion de Escultura, ó el Jurado, antepone el *San Jorge* al *Torero moribundo*. Seguramente ese Tribunal ha medido el mérito por el bulto y por la masa. Bien dibujado y modelado está el *San Jorge*, pero ni como pensamiento, ni como ejecucion, ni como belleza plástica y expresiva sostiene el parangon con el *Torero*. Y hago yo mal en seguir al Jurado en estos juicios comparativos: entre estas dos obras no hay comparacion crítica posible. Es la una pura y simplemente la alegoría piadosa que las costumbres religioso-profanas piden para exornar una plaza, ó un pórtico. Como pensamiento carece de toda importancia y trascendencia: ese grupo tiene mucho de mitológico, por lo menos el vestiglo que nuestros conocimientos en ciencias naturales no pueden ya soportar; la estatua de Novás es una sátira gigante, contenida modestamente en un pedazo de mármol: es la realidad embellecida por el más concertado idealismo, es el talento fijando de un solo golpe la fisonomía de una época y el carácter de una civilizacion.

Al expresarme como lo hago respecto de los fallos del Jurado, experimento un verdadero pesar, pero esa es la condicion ingrata del crítico; prescindir de todo linaje de consideraciones, que no sean las que jamás deben menospreciarse, y ejercer su ministerio como un sacerdocio. El creciente interés con que el público asiste á estas tranquilas y hermosas fiestas de la civilizacion, el porvenir de los artistas, la circunstancia de haberse ensanchado la órbita de los cértamenes, trocándose de españoles en ibéricos; la resonancia que en nuestras provincias y en el vecino reino ha tenido y tiene este suceso, verdadero acontecimiento en la historia de nuestras relaciones internacionales; el carácter mismo levantado y noble de las polémicas que suscitáran los juicios que las obras expuestas reclamaron; todo esto me llevó á levantar tambien el objetivo de mi crítica, ejerciéndola con total olvido de las individualidades. Creo que el Jurado, léjos de auxiliar la educacion estética de la muchedumbre que frecuenta los salones de la Exposicion, tiende con sus fallos, áun sin quererlo, á pervertir su criterio, ó á llenarlo de dudas, porque léjos de inspirarse en un claro sentido artístico y social, léjos de ponerse de parte de las más recias corrientes de la cultura contemporánea, demuestra que ni áun la esfera pura y tranquila del arte se halla exenta de la ingrata perturbacion que oscurece y confunde las otras regiones de la vida. Tambien aquí posó su planta el personalis-

mo; tambien aquí, como en el órden político, las ideas rindieron párias á las personas! Por esencia y naturaleza, la mision de todo Jurado debe de ser conservadora. Dirígese su autoridad á sostener las tradiciones más acreditadas, á enfrenar la exuberante fantasía de la juventud, trayéndola al buen camino, á restaurar la menoscabada disciplina, alentando á la vez los conatos reformistas bien encaminados. Un poder revolucionario es un contrasentido; todo gobierno es fatalmente conservador. El que sigue otro derrotero camina al suicidio. Son los jurados el gobierno, la disciplina de todo certámen; cuando un tribunal de esta índole se pone de parte de la empresa aventurada, de la tentativa peligrosa, de lo que aparentando bondad puede contener en lo porvenir gérmenes funestos, ese tribunal falta á la ley de su organismo, y desconoce el linaje de sus facultades. Solo cuando la reforma ha reunido en torno suyo gran copia de sufragios, únicamente cuando el éxito viene á sancionar la tentativa, es cuando la Academia, ó el Jurado, tienen el deber de reducir la severidad inflexible de sus cánones, dejando hueco para que con ellos se coordine la nueva afirmacion.

Esto, que se ha observado en Francia con Courbet, no ha parecido bueno en España. Púsose nuestro Jurado del lado de la innovacion y de la originalidad exagerada, dando así un malísimo ejemplo á la juventud. Convénzase esta de que hay

primeras medallas para ciertas excentricidades, y no vacilará en tomar por los atajos de la exageracion y de la extravagancia, prescindiendo de los principios que con tanto ahinco se le han recomendado. Pintará alegorías, emblemas, caprichos y despropósitos; pintará sin respeto al dibujo ni á la realidad; queriendo singularizarse y causar efecto, dejará á un lado los grandes modelos para llamar la atencion con su atrevimiento, su desenfado y su osadía: con genio, sentimiento, brios y facultades, no hará de ellos el uso debido, y ávida de la contradiccion, y alardeando de poseer un vigor y una espontaneidad que muy luego han de convertirse en amaneramiento y flaqueza, traerá en pos de sí, como fatal cortejo, los gérmenes de la decadencia y de la ruina.

Ejerce el genio una especie de dictadura ó fascinacion inexplicable, que le faculta para imponer hasta sus extravíos. Doblemos la rodilla, en buen hora, ante los desbarros del talento, cuando este se llama *D. Juan* con Byron, *Werther* con Goethe, *Diablo mundo* con Espronceda; mas huyamos de presentarlos á los jóvenes como mensajeros de la luz, ni á las muchedumbres como realizaciones de su ideal.

Impreso lo que precede, leo en un periódico que, segun rumor, se trataba de un arreglo entre el

Sr. Bañares y el Jurado, y que no prosperaria el voto particular. Así podrá ser; pero mis juicios quedan en pie, pues se refieren á los hechos ocurridos hasta el momento de escribir mi crítica de los fallos del Jurado, y tienen por base documentos cuya autenticidad es indiscutible.

CATALOGO ALFABETICO

DE LOS ARTISTAS QUE HAN EXPUESTO OBRAS.

(La bastardilla denota á los portugueses.)

SECCION PRIMERA.

Pintura en sus diversas clases, dibujo, litografía y grabado en láminas.

A.

Acha (D. Juan Nicolás de).
Aguirre y Rodriguez (D. Miguel).
Alaminos (D. Juan).
Alberola (D. Rafael).
Alberto (D. Cayetano).
Alvarez (D. German).
Andrade (D. Alfredo).
Anunciacion (D. Tomás José).
Araujo (D. Joaquin).
Arruti y Pola (D. Eugenio).
Avendaño (D. Teodomiro).
Avila (D. Tiverio).

B.

Barbier (D.ª Rosiré).
Barcia y Pavon (D. Angel).
Barneto (D. Vicente).
Benavent y Rocamora (D. Cayetano).
Benso (D. Manuel).
Beraud y Mainau (D. Angel).
Berdugo (D. Francisco).
Blanco (D. Bernardo).
Blasco (D. Aurelio).
Blazquez de Morata (D.ª Julia).
Bordallo Pinheiro (D. José María).
Bordallo Pinheiro (D. Rafael).
Borrás y Mompo (D. Vicente).
Bracho y Murillo (D. José María).
Brunetti (D.ª Inés).
Brusa (D. Francisco).

C.

Caballero y Villarroal (D. José).
Calzadilla (D. Juan Manuel).
Cabral Aguado y Bejarano (D. Manuel).
Camacho (D. Juan Antonio).
Carbou y Ferrer (D. Eugenio).
Carretero y Sanchez (D. Arturo).
Casals (D. Emilio).
Castellano (D. Manuel).
Contreras (D. José Marcelo).
Correa (D. Juan Antonio)

Cortellini (D. Angel María).
Cortés (D. Eduardo).
Criado y Baca (D. Manuel).
Cristino (D. Juan).
Chaves (D. José Ferreira).
Checa y Delicado (D. Felipe).
Cristino (D. Juan).

D.

Damis (D. Joaquin).
Diaz Carreño (D. Francisco).
Diez (D. Joaquin).
Domenech (D. José María).
Domingo y Marqués (D. Francisco).
Dominguez y Sanchez (D. Manuel).

E.

Elorriaga (D. Ramon).
Escorial y Martinez (D. José).
Espalter y Rull (D. Joaquin).
Estéban y Vicente (D. Enrique).
Estrada (D. José María).

F.

Fernandez (D. Pedro).
Ferrandiz y Badenes (D. Bernardo).
Ferrant y Boris (D. Francisco de Asís).
Ferrant y Fischermans (D. Alejandro).
Fernandez Cuesta Palafóx (D. Eusebio).
Fernandez de Riero (D. Francisco).

Fernandez Sanahuja (D. Manuel).
Francés y Pascual (D. Plácido).
Franco y Solines (D. Luis).
Franch Mira (D. Ricardo).
Fonseca (D. Antonio Manuel de).
Furtado (D.ª Francisca de Almeida).

G.

Galmis y Blanquer (D. Manuel).
Galvan y Candela (D. José María).
Garay y Arévalo (D. Manuel).
Garay y Lorenzo (D. Octavio).
García Gonzalez (D. Luis).
García Espínola (D. Ramon).
García Hispaleto (D. Manuel).
García Martinez (D. Juan).
García Mencía (D. Antonio).
García Perate (D. Cárlos).
Garrote y Ramos (D. Dámaso).
Gastaldi y Bó (D. José).
Gessa Arias (D. Sebastian).
Gimenez Fernandez (D. José).
Gimeno y Canencia (D. Eduardo).
Gisbert (D. Antonio).
Gonzalez García Valladolid (D. Isidro).
Gonzalvo Perez (D. Pablo).
Gomar y Gomar (D. Antonio).
Gomez de Bonilla (D. Fernando).

H.

Herrera (D. Antonio).
Herrera y Velasco (D. Emilio),
Hiraldez Acosta (D. Márcos).
Hurtado y Corral (D. Cárlos).

I.

Izquierdo (D. Vicente).

J.

Jadraque Sanchez Ocaña (D. Miguel).
Jaureguizar (D. Eliecer).
Jimenez y Aranda (D. José).
Joris (D, Pio).
Jover (D. Francisco).
Juliá y Carrere (D. Luis).

K.

Kraus (D. Federico).

L.

Laguna (D. José).
Lambla (D. Julio).
Latorre y Rodrigo (D. Federico).
Lecuona (D. Antonio María).
Lemus y Olmo (D. Eugenio).
Lengo y Martinez (D. Horacio).
Letre (D. Eusebio).
Lezcano (D. Angel).

Lopez y Pascual (D. José María).
Lopez Terren (D. Vicente).
Loredo (D. José María).
Lucas (D. Eugenio).
Lupi (D. Miguel Angel)
Llorens y Corvera (D. Domingo).

M.

Madrazo y Kuntz (D. Ricardo).
Martí y Monsó (D. José).
Martin y Rodriguez (D. José).
Martinez Cubells (D. Serafin).
Martinez del Rincon (D. Serafin).
Martinez de la Vega (D. Joaquin).
Massos (D.ª Herminia).
Maura (D. Bartolomé).
Mélida (D. Enrique).
Mercadé (D. Benito).
Miera (D. Ventura de).
Millan (D. Emilio).
Mirabent y Gatell (D. José).
Monleon (D. Rafael).
Montesinos Ansina (D. Rafael).
Moreno (D.ª María de la Purificacion).
Moragas (D. Tomás).
Moreno y Rubí (D. Enrique).
Morera (D. Emilio).
Muñoz (D. Fausto).
Muñoz Degrain (D. Antonio).

N.

Navarrete (D. Ricardo).
Newton (D. Isaías).
Nieto Zamora (D. Enrique).
Nicolau y Bartomeu (D. José).
Nicolau y Parody (D.ª Teresa).
Nin y Tudó (D. José).
Nunes (D. Antonio José).

O.

Ocon (D. Emilio).

P.

Palmaroli (D. Vicente).
Parcerisa (D. Francisco Javier).
Pedroso (D. Juan).
Peiro Urria (D. Juan).
Pellicer (D. José Luis).
Peralta (D. Francisco).
Perate Herreros (D. Luis).
Pereira (D. Leonel Marqués).
Perez (D. Manuel Pantaleon).
Perez Rubio (D. Antonio).
Pinazo (D. Ignacio).
Pineda (D. Miguel).
Pizarro (D. Cecilio).
Planella y Rodriguez (D. Juan).
Puebla (D. Dióscoro Teófilo).
Prieto (D. Joaquin).

R.

Ramill (D. José).
Reigon (D. Francisco).
Reis (D.ª María Guillermina S.)
Resende (D. Juan José).
Riancho (D. Agustin).
Rico y Ortega (D. Bernardo).
Riquelme (D. Luis).
Rivaud y García (D. Juan).
Rivera (Excmo. Sr. D. Cárlos Luis).
Roca (D. Mariano de la).
Rodriguez (D. Ramon).
Rodriguez Gonzalez (D. Felix).
Rodriguez Ibañez (D. Vicente).
Rodriguez Olavide (D. Genaro).
Rodriguez Tejero.
Romero Guerra (D. Ambrosio).
Rosales (D. Eduardo).
Rosales (D. Ramon).
Rosell y Torres (D. Isidoro).
Roselló (D. José María).
Rouzé (D. Fernando).
Rufflé (D. Teófilo).
Ruiz de Valdivia (D. Nicolás).

S.

Sala (D.ª Antonia).
Sala y Francés (D. Emilio).
Sala y Martí (D.ª Antonia).

Sala y Sanchez (D. Francisco).
Sales (D. Lúis).
Sanchez (D. Antonio Bernardino).
Sanchez y Carrasco (D. Eleuterio).
Sans y Cabot (D. Francisco).
Sansano (D. Juan Bautista).
Santa Bárbara (D. Antonio Manuel de).
Santos (D. José Machado Carreira).
Seromenho (D. Francisco A. Pereira).
Serret y Comin (D. Nicasio).
Savater (D. Vicente Manuel).
Seijas (D. Salvador).
Serra y Mas (D. Pascual).
Severini (D. José).
Sigüenza y Chavarrieta (D. Joaquin).
Sousa (D. Joaquin Pedro de).

T.

Taberner y Montalvo (D. Luis).
Talavera (D. Leoncio).
Tomasich (D. Antonio).
Tomasini (D. Luis Asensio).
Torras y Armengol (D. Francisco).
Torrecilla y Pujol (D.ª Victoria).
Tubau (D. Ignacio).
Tusquets (D. Ramon).

U.

Unceta y Lopez (D. Marcelino).
Urgell (D. Modesto).

Urgellés (D. Félix).

V.

Valdivieso (D. Domingo).
Valldeperas (D. Eusebio).
Valls (D. Pedro).
Vayreda (D. Joaquin).
Vera (D. Alejo).
Vera y Calvo (D. Juan Antonio).
Villaverde y Castera (D. Luis).
Villoda (D. Ricardo).
Viñas y Ortiz (D. José).
Wade (D. Cárlos).

Y.

Yañez de Santa Cruz (Srta. D.ª Marta).

SECCION SEGUNDA.

Escultura y grabado en hueco.

A.

Aguirre (D. Marcial).
Alcoverro y Amorós (D. José).
Aleu y Teixidó.
Almeida (D. José Simon).
Aroca (D. Julian).

B.

Barzaghi (D. Francisco).
Bellver (D. Ricardo).
Benetti (D. Luis).

C.

Campo (D. Federico Augusto).
Codina Leinglin (D. Victoriano).

F.

Fernandez Bernal (D. José).
Fernandez Pescador (D. Eduardo).
Fonseca (D. Antonio Manuel de la).
Forzano (D. Francisco).

G.

Garamendi (D. Bernabé).
García Alonso (D. Celestino).
Gomez (D. Francisco Javier).

L.

Lopez (D. Manuel Félix).
Lozano (D. José Estéban).

M.

Manzelo y Morales (D. Vicente).
Marin Roca (D. Antonio).
Marlin y Riesco (D. Elías).
Molarinho (D. José Arnaldo Nogueira).

Moltó y Such (D. Antonio).

N.

Novás (D. Rosendo).
Nunes (D. Antonio Alberto).

P.

Pelli y Marroquetti (D. José).

R.

Rodriguez (D. Andrés).
Roza (D. Juan Anastasio).

S.

Serra y Argenter (D. José).
Subirat (D. Ramon).

T.

Trilles (D. José).

V.

Vasconcellos (D. Eduardo de Fonseca.)

SECCION TERCERA.

Arquitectura.

A.

Avila (D. Luis, Gaetano, Pedro D')

B.

Barrero y Reventon (D. Antonio).
Bastos (D. Victor).

D.

Dominguez Coumes-Gay (D. Faustino).

E.

Escalera y Amblad (D. Alfredo de la)

F.

Fernandez Casanova (D. Antonio).

G.

Gaspar (D. José Antonio).

M.

Martinez Ginesta (D. Miguel).

P.

Porto (D. Antonio Carbalho de Silva).
Puente y Navarro (D. Gerardo).

R.

Repullés Vargas (D. Enrique María).
Rios (D. Ramiro Amador de los).

S.

Saracibar y Gutierrez (D. Julio).
Secall (D. José).
Soller (D. Thomas Augusto).

V.

Villar (D. Francisco de Paula del).

ARTISTAS

CUYAS OBRAS SE HAN JUZGADO.

ERRATAS MAS IMPORTANTES.

Pág. 32, línea 30, dice *madre*, léase *hija.*
Pág. 255, línea 12, dice *Diey*, léase *Diez.*
Pág. 256, línea 26, dice *Malhara*, léase *Mañara.*
Pág. 263, línea 8, omitióse: *Suñol está ausente.*

ÍNDICE.

PRIMERA PARTE.

DE LA CRÍTICA EN BELLAS ARTES.

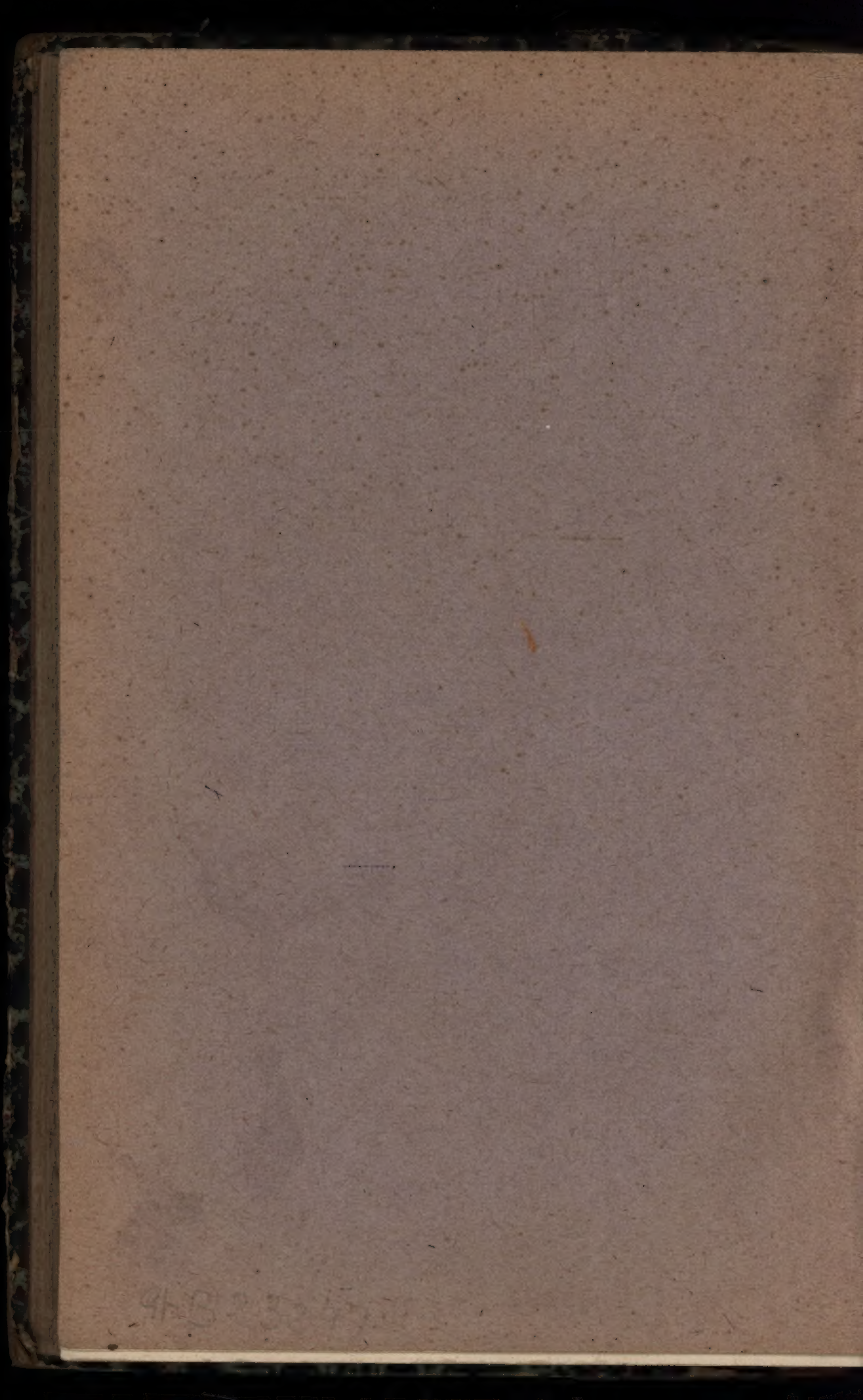
PENSAMIENTOS.

Págs.

SEGUNDA PARTE.

LA EXPOSICION ARTÍSTICA EN 1871.

JUICIOS.




GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00044 7462

